DAS POLYCHROME ORNAMENT

ZWEITE SERIE.

DAS

POLYCHROME ORNAMENT.

ZWEITE SERIE.

A. RACINET

DAS

POLYCHROME ORNAMENT

ZWEITE SERIE.

HUNDERTUNDZWANZIG TAFELN

IN

GOLD-, SILBER- UND FARBEN-DRUCK

ANTIKE UND ASIATISCHE KUNST, MITTELALTER-RENAISSANCE

XVI. UND XVII. JAHRHUNDERT.

HISTORISCH PRAKTISCHE SAMMLUNG

MIT ERKLÄRENDEM TEXT.

DEUTSCHE AUSGABE

VON

PROFESSOR CARL VOGEL,

ARCHITEKT UND VORSTAND DER STÄDTISCHEN GEWERBESCHULE ZU STUTTGART.

STUTTGART.

VERLAG VON PAUL NEFF.

1888.

Kgl. Hofbuchdruckerei Carl Liebich in Stuttgart.

Vorrede der Herausgeber.

Die Grundidee und der Plan dieser grossen Sammlung sind durch die allgemeine Einleitung der ersten Serie, in der die Hauptprincipien der dekorativen Kunst nach der Auffassung der verschiedenen Völker und in ihrer Umbildung durch die fortschreitende Civilisation entwickelt sind, bekannt.

In beiden Serien ist der Plan derselbe geblieben und die Elemente, aus denen die zweite sich zusammensetzt, reihen sich naturgemäss denen der ersten an, um sie zu bereichern und zu vervollständigen. Durch die jeder Tafel gegebenen Ueberschriften sind die Besitzer des ersten Bandes, die den zweiten erworben haben oder doch erwerben werden, in den Stand gesetzt, selbst ohne die beigegebenen Register das Ganze in logische Reihenfolge zu bringen.

Auf Wunsch unserer zahlreichen Abonnenten haben wir diesen zweiten Theil, des vom sachverständigen Publikum so günstig aufgenommenen Werks, in demselben Geiste und unter derselben Direktion erscheinen lassen, um die Lücken des ersten ausfüllen und diesbezüglichen Wünschen gerecht werden zu können.

Dank dem Supplement von 120 Tafeln, das die Gesammtzahl auf 220 bringt, glauben wir aussprechen zu dürfen, dass nichts ausgelassen wurde, was für den Praktiker wissenswerth ist.

Unter den bemerkenswerthen Ergänzungen, die diese neue Sammlung bietet, heben wir besonders einige ganz neue Serien hervor, wie z. B. die so interessante Slavo-russische, die durch die Ausstellung in Moskau im Jahre 1883 so glänzend hervortrat und für die uns bei der ersten Publikation noch die Vorbilder fehlten; ebenso wird man auch die besondere Entwicklung bemerken, die die verschiedenartigen Zweige der orientalischen Kunst, sowie die vielseitigen Produkte der Renaissance und der neuesten Epochen des XVII., XVIII. und XIX. Jahrhunderts aufweisen. Die nicht mehr fragmentarisch, sondern in einer noch sehr klaren Reduktion gegebenen Gesammtansichten gewisser Typen wie z. B. ganzer Blätter des Coran oder einiger Boullemöbel sind ebenfalls eine der glücklichen Neuerungen dieser zweiten Serie. Man findet sodann noch charakteristische Beispiele für die dekorative Verwendung der menschlichen Figur und des derselben, von den Aegyptern und Griechen, durch die jeder Epoche und jeder Nation eigenen Richtung, verliehenen Ausdrucks.

Ohne die Gewissenhaftigkeit, mit der wir unser Versprechen in Betreff unseres Programms gehalten haben, weiter hervorzuheben, werden wir uns darauf beschränken, denjenigen, welche uns zu dem nun vollendeten Werke geholfen haben, die Anerkennung auszusprechen, die ihnen das Publikum seinerseits gewiss nicht vorenthalten wird.

Wir haben in erster Linie Herrn Racinet anzuführen, der durch seine früheren mit Recht geschätzten Arbeiten (zu denen seither das grosse Werk „Costume historique" kam.) schon bekannt ist, und der in der Leitung und Ausführung der Tafeln der ersten Serie den Stoff so vollständig beherrscht hat. Er verstand es auch in den Dienst der zweiten seine seltenen, noch durch die erlangte Erfahrung befestigten Eigenschaften zu stellen: die vollständige Beherrschung des Stoffs, dank deren er, aus den besten Quellen schöpfend, das was wesentlich und typisch für jeden Gegenstand ist, herauszufinden und das was untergeordnet oder unwesentlich ist, bei Seite zu lassen wusste; das angeborne Gefühl für die Composition und die Harmonie in der Anordung der Gegenstände jeder Tafel, und endlich die technischen und praktischen Kenntnisse, die ihn zum massgebenden Director, der mit der Herstellung der Tafeln betrauten Techniker machten und ihm erlaubten, die Vortheile auszunützen, die jeder Tag in die der Vollkommenheit sich immer mehr nähernden Darstellungsweise bringt.

Seinem Wunsche gemäss veröffentlichen wir hier unter lobender Anerkennung ihrer Verdienste diejenigen seiner Mitarbeiter, deren Namen nicht auf den Tafeln genannt sind, die jedoch bei den vorbereitenden Arbeiten mitgewirkt haben. Dies sind die Herren: Berthier, Th. Legrand, Leyendecker, Raymond Pelez, Maler; Chauvet, Architect; Cron, Saint-Elm-Gautier, Proust und Waret, Zeichner; Dufour, Steinschneider. Ferner die Herren Brossé, Comat, Daversin, Dousselin, Jauvin, Kremer, Lechenet, Lemoine, Leveil, Vierne.

Nicht minder lobend erwähnen wir die Namen derer, deren geschickter und eifriger Beihülfe das Werk den günstigen Eindruck verdankt, den es überall hervorgebracht hat. Es sind die Herrn Alph. Delamotte, Chef der Werkstatt, Simiand, Roussel, Parain, Delamotte fils, Uebertrager und Drucker, Leroux, Barreyroux, Bourbon, Pouchat und Bootz, Chefs der Arbeiter.

Firmin-Didot & Cie.

VERZEICHNISS

DER

NACH IHREN NUMMERN GEORDNETEN HUNDERT UND ZWANZIG TAFELN.

Nummern.	Bezeichnung des Stils.	Zeichen.	Nummern.	Bezeichnung des Stils.	Zeichen.
I.	Aegyptisch	Der Ziegenkopf.	XXXIX.	Greco-Byzantinisch .	Die Schmorpfanne.
II.	dto.	Das gefaltete Papier.	XL.	Byzantinisch	Die Schubkarre.
III.	dto.	Der Galgen.	XLI.	Keltisch-Byzantinisch .	Das Scharnier.
IV.	Griechisch	Das Schulderhaus.	XLII.	Mittelalter	Das Sieb.
V.	Griechisch-Römisch .	Das Kreuz.	XLIII.	Keltisch	Der Schleifstein.
VI.	Chinesisch	Die Granate.	XLIV.	Mittelalter	Die Wetterfahne.
VII.	dto. . . .	Die Gabel.	XLV.	dto.	Das Liter.
VIII.	dto. . .	Die Leier.	XLVI.	dto.	Der Rock.
IX.	dto.	Der Trichter.	XLVII.	dto.	Der Ballen.
X.	Japanesisch . . .	Das Senkblei.	XLVIII.	dto.	Der Tschako.
XI.	dto. . . .	Der Ofen.	XLIX.	dto.	Das Jagdhorn.
XII.	dto. .	Der Hobel.	L.	dto.	Das Hängeschloss.
XIII.	Japan . .	Der Blasebalg.	LI.	dto.	Der Tornister.
XIV.	dto.	Das Weinlaub.	LII.	dto.	Die Heugabel.
XV.	dto. . .	Der Korkzieher.	LIII.	dto.	Das Zahnrad.
XVI.	dto.	Der Brief.	LIV.	Römisch-Byzantinisch .	Die Krücke.
XVII.	dto.	Die Babusche.	LV.	Mittelalter	Der Stösser.
XVIII.	Indisch	Die Spielkarten.	LVI.	dto.	Die Sanduhr.
XIX.	Indo-Persisch . . .	Das Opernglas.	LVII.	dto.	Die Schildkröte.
XX.	dto. . . .	Der Pferdefuss.	LVIII.	dto.	Der Würfel.
XXI.	dto. . . .	Der Stehspiegel.	LIX.	dto.	Der Riegel.
XXII.	dto. . . .	Der Eimer.	LX.	dto.	Der Flederwisch.
XXIII.	dto. . . .	Das Damenbrett.	LXI.	dto.	Die Rosette.
XXIV.	dto. . . .	Das Gewicht.	LXII.	dto.	Das Federmesser.
XXV.	dto. . . .	Der Arm.	LXIII.	Russisch	Die Bürste.
XXVI.	dto. . . .	Das Häckchen.	LXIV.	dto.	Die Trommel.
XXVII.	Persisch	Die Eule.	LXV.	dto.	Das Bügeleisen.
XXVIII.	dto.	Die Rolle.	LXVI.	dto.	Der Hut.
XXIX.	dto.	Der Blumentopf.	LXVII.	dto.	Das Bajonett.
XXX.	dto.	Der Hase.	LXVIII.	dto.	Die Ratte.
XXXI.	dto.	Der Mäander.	LXIX.	dto.	Der Krahn.
XXXII.	dto.	Der Amboss.	LXX.	dto.	Das Objectif.
XXXIII.	Indo-Persisch . . .	Das Korsett.	LXXI.	Armenisch	Die Sense.
XXXIV.	Arabisch	Der Hahn.	LXXII.	Mittelalter	Die Castagnetten.
XXXV.	dto.	Das Thermometer.	LXXIII.	Renaissance	Der Hanswurst.
XXXVI.	dto.	Die Winde.	LXXIV.	dto.	Die Bettstelle.
XXXVII.	Maurisch	Die Feder.	LXXV.	dto.	Die Milchkanne.
XXXVIII.	Ottomanisch	Die Lampe.	LXXVI.	dto.	Das Domino.

Nummern.	Bezeichnung des Stils.	Zeichen.	Nummern.	Bezeichnung des Stils.	Zeichen.
LXXVII.	Renaissance	Das Zelt.	XCIX.	Renaissance	Das Wickelkind.
LXXVIII.	dto. . . .	Die Zielscheibe.	C.	XVI. Jahrhundert . .	Der Igel.
LXXIX.	dto.	Die Perrücke.	CI.	dto. . .	Das Ziehrad.
LXXX.	dto.	Der Schlittschuh.	CII.	XVI-XVIII.Jahrhundert	Der Ringnagel.
LXXXI.	dto.	Die Uhr.	CIII.	XVII. Jahrhundert . .	Der Sessel.
LXXXII.	dto.	Die archimed.Schraube.	CIV.	dto. . .	Die Kaffeemühle.
LXXXIII.	dto.	Der Gewehrhahn	CV.	dto. . .	Der Scorpion.
LXXXIV.	dto.	Die Epaulette.	CVI.	dto. . .	Die Harpune.
LXXXV.	dto.	Der Tisch.	CVII.	dto. . .	Der Wandkalender.
LXXXVI.	dto.	Die Klapper.	CVIII.	dto. . .	Der Bleistifthalter.
LXXXVII.	dto.	Die Hütte.	CIX.	dto. . .	Der Schraubenschlüssel.
LXXXVIII.	dto.	Der Brunnen.	CX.	dto. . .	Der Kreisel.
LXXXIX.	XVI. Jahrhundert . .	Der Gasbrenner.	CXI.	dto. . .	Die Hosen.
XC.	Renaissance	Die Vogelklaue.	CXII.	XVII.u.XVIII.Jahrhdrt.	Der Sporn.
XCI.	dto.	Die Rolle.	CXIII.	XVII. Jahrhundert . .	Der Topf.
XCII.	XVII. Jahrhundert . .	Der Kübel.	CXIV.	XVIII. Jahrhundert .	Die Pfeife.
XCIII.	XVI. Jahrhundert . .	Der Sonnenschirm.	CXV.	dto. .	Der Ballon.
XCIV.	Renaissance	Der Abendmahlkelch.	CXVI.	dto. .	Die Sackpfeife.
XCV.	dto.	Der Affe.	CXVII.	dto. .	Das Stiefmütterchen.
XCVI.	XVI. Jahrhundert . .	Der Brennbock.	CXVIII.	dto. .	Der Hackblock.
XCVII.	XVI.-XVII.Jahrhundert	Die Kette.	CXIX.	XIX. Jahrhundert. . .	Die Henkelkanne.
XCVIII.	dto.	Die Schnalle.	CXX.	dto. . .	Der Zwicker.

N. B. Um bei der Classification jeden Irrthum zu vermeiden, machen wir darauf aufmerksam, dass auf der Tafel mit dem Zeichen des Ofens derselbe auf der Tafel so und im Text so dargestellt wurde.

Da einige andere leichte Differenzen in den Zeichen, sei es durch verschiedene Grösse, sei es durch Verdrehung derselben zu keinem Missverständniss Veranlassung geben können, so ist es überflüssig, dieselben anzuführen.

VERZEICHNISS

DER

NACH DEN INDUSTRIEZWEIGEN GEORDNETEN HUNDERT UND ZWANZIG TAFELN.

Weberei und Druck.

Stoffe, Tapeten, Stickereien, Spitzen und Applikationsarbeiten, Gewebe und bemalte oder bedruckte Papiertapeten.

Chinesisch; Tafeln VI, VIII und IX. — Japanesisch; Tafeln XII, XIII, XIV, XV, XVI u. XVII. Indisch; Tafel XIX. Mittelalter; Tafeln LIII u. LVI. Renaissance; Tafeln LXXIX, LXXXVII u. XCI. XVI. Jahrhundert; Tafeln XCIV, XCV u. CI. XVII. Jahrhundert; Tafeln CIII, CIV, CV u. CVII. XVII—XVIII. Jahrhundert; Tafeln CXII u. CXIII. XVIII. Jahrhundert; Tafeln CXIV, CXV u. CXVII. XIX. Jahrhundert; Tafeln CXIX u. CXX

Keramik.

Bemalte, glasirte und emaillirte Terracotta, Fayencen an Porzellanarbeiten. Bodenbelag und Wandverkleidung.

Aegyptisch; Tafel I. Griechisch; Tafel IV. Persisch; Tafeln XXVIII, XXIX, XXX, XXXI u. XXXII. Maurisch; Tafel XXXVII. Ottomanisch; Tafel XXXVIII. Mittelalter; Tafeln XLVI, XLVII, XLVIII u. L. Renaissance; Tafel LXXXVIII. XVI. Jahrhundert; Tafel LXXXIX.

Mosaiken.

Griechisch; Tafel IV. Byzantinisch; Tafel XXXIX. Mittelalter; Tafeln XLVI, XLVII u. L. Römisch-byzantinisch; Tafel LIV.

Glasmalereien.

Mittelalter; Tafel LV. Renaissance; Tafeln LXXXV, LXXXVI, LXXXVII u. LXXXVIII.

Beschläge.

Mittelalter; Tafel XLVIII.

Inkrustirungen, Niello und Metalleinlagen.

Indisch; Tafel XVIII. Indo-persisch; Tafeln XXII u. XXVI. Persisch; Tafel XXVII. Arabisch; Tafel XXXIV. XVI. Jahrhundert; Tafel XCVI. XVII. Jahrhundert; Tafeln CVIII, CIX u. CX.

Goldschmiedekunst und Juwelierarbeiten.

Zellen-Email u. a. Emaillirte Goldschmiedearbeiten, Bijouterie, Ciselirung.

Japanesisch; Tafeln X u. XI. Indisch; Tafel XVIII. Indo-persisch; Tafel XXV. Persisch; Tafel XXVII. Mittelalter; Tafel L. Russisch; Tafeln LXIII, LXV, LXVI, LXVII, LXVIII, LXIX u. LXX. Mittelalter; Tafel LXXII. Renaissance; Tafeln LXXIII, LXXIV, LXXX u. LXXXIII. XVI. Jahrhundert; Tafeln XCIII, XCIV, XCVI u. C. XVI.—XVIII. Jahrhundert; Tafel CII. XVII. Jahrhundert; Tafeln CVIII, CIX u. CX

Sculptur.

Wirkliche oder imitirte Hoch- und Bas-Reliefs.

Aegyptisch; Tafeln I. u. II. Griechisch; Tafel IV. — Griechisch-römisch; Tafel V. Chinesisch; Tafel VII. Byzantinisch; Tafel XL. Mittelalter; Tafeln XLVIII, LIX, LX, LXI u. LXII. Renaissance; Tafeln LXXXVII, XC u. XCI. XVII. Jahrhundert; Tafel CVI. XVIII. Jahrhundert; Tafeln CXVI u. CXVII.

Lackirte und bemalte Holzarbeiten.

Chinesisch; Tafel VII. Mittelalter; Tafeln LIX, LX, LXI u. LXII. XVII.—XVIII. Jahrhundert; Tafel CXII.

Wandmalereien.

Aegyptisch; Tafeln I, II u. III. Griechisch—römisch; Taf. V. Mittelalter; Tafeln XLVIII u. XLIX. Renaissance; Tafeln XCI u. XCII. XVII. Jahrhundert; Tafeln CIV, CVI u. CXI. XVIII. Jahrhundert; Tafel CXIV

Bewegliche Malereien.

Chinesisch; Tafel VIII u. IX. Mittelalter; Tafel LXII. Renaissance; Tafel LXXXI. XVIII. Jahrhundert; Tafel CXVIII.

Manuscriptmalereien.

Indo-persisch; Tafeln XIX, XX, XXI, XXII, XXIII, XXIV, XXV u. XXVI. Persisch; Tafel XXXIII. Arabisch; Tafeln XXXV u. XXXVI. Keltisch-byzantinisch; Tafeln XXXIX, XLI u. XLII. Keltisch; Tafel XLIII. Mittelalter; Tafeln XLIV, XLV, LVI, L, LI, LII, LVII, LVIII u. LXII. Russisch; Tafeln LXIII u. LXIV. Armenisch; Tafel LXXI. Mittelalter; Tafel LXXII. Renaissance; Tafeln LXXIII, LXXIV, LXXV, LXXVI, LXXVII, LXXVIII, LXXX, LXXXI, LXXXII, LXXXIII u. LXXXIV. XVI.—XVII. Jahrhundert; Tafeln XCVII, XCVIII, XCIX u. C. XVII. Jahrhundert; Tafeln CXI u. CXII.

Die dekorative Verwendung der menschlichen Figur.

Aegyptisch; Tafel I. Griechisch; Tafel IV. Japanisch; Tafel XVII. Mittelalter; Tafel LXII. Renaissance; Tafeln LXXXI, LXXXII, LXXXV, XXXXVI, LXXXVII, LXXXVIII, XCI, XCII u. C. XVII. Jahrhundert; Tafeln CIII, CIV, CVI, CVII, CVIII, CIX, CXI u. CXII. XVIII. Jahrhundert; Tafeln CXIV u. CXV.

Kartuschen.

Japanesisch; Tafel XVII. Renaissance; Tafeln XC, XCI, XCII, XCIII, XCIV, XCIX u. C. XVII. Jahrhundert, Tafeln CIV, CV, CVII, CXI, CXII u. CXIII. XVIII. Jahrhundert; Tafeln CXV, CXVI, CXVII u. CXVIII.

INHALTS-VERZEICHNISS

DER ZWEITEN SERIE.

Vorrede der Herausgeber.

Verzeichniss der nach ihren Nummern geordneten hundert und zwanzig Tafeln.

Verzeichniss der nach den Industriezweigen geordneten hundert und zwanzig Tafeln.

Inhaltsverzeichniss.

AEGYPTISCH.

Farbige Hoch- und Flachreliefs. Malereien. Verschiedene Gegenstände.

Indem wir auf dieser Tafel Elemente zusammenstellen, die so wesentlich verschieden sind, wie die der grossen Architectur angehörenden Kolosse und Gegenstände in der Grösse einer Handflasche, indem wir einfache Malereien und Basreliefs nebeneinander reihen, beabsichtigen wir, die Natur und die Fülle der Hilfsmittel anzudeuten, die den Aegyptern in Folge der Einheitlichkeit ihres Stils zu Gebote stehen. Die strenge Ruhe der Bildhauerwerke in grossen Linien stand im Einklang mit der geometrischen Zeichnung der in den Basrelifs und den Malereien dargestellten Wesen und Dinge. Die Wiedergabe der Natur hielt sich im allgemeinen an synthetische Formen, allein man beugte der Monotonie durch die Vielseitigkeit der der lebenden Natur entlehnten Typen vor. Die idealen Compositionen der rechtwinklichen Mäander und der verschlungenen Wellen der Aegypter sind sicher sehr interressant, aber wenn man auch ihren Geist anerkennt, so muss man doch zugeben, dass der Grundtypus dieser Compositionen vielen Völkern gemeinsam ist. Es ist dies nicht der Fall bei den hauptsächlich dem Leben entnommenen wirklich zahllosen Elementen, welche den Aegyptern gestattet haben, ihre Dekorationen durch Produkte der Fauna und der Flora in ihrer, einigermassen durch den menschlichen Geist beeinflussten Form, zu bereichern. Ihren besonderen Reiz erhalten die Monumente des alten Aegyptens noch dadurch, dass die Künstler ihre dekorativen Elemente der sie direct umgebenden Natur entnommen haben; es ist der Nil, der diese ganze eigenartige Welt erzeugt; wir finden seine Seerosen, seine Seelilien, seine insectenfressenden und fischenden Sperlinge, die Käfer seines Schlamms; wir finden, um nur von der kleinen Welt zu sprechen, die seine Wasser und seine Ufer bewohnt, die zerstörende Ratte, die der heutige Fellah noch von der Erde geboren glaubt, die der Nil befruchtet hat, die Feldmäuse und Igel, sowie die verschwundenen Arten, wie die Spitzmaus, die bei den Alten so hoch verehrt war, und von der in Aegypten nur die in den Katakomben von Sakkara gefundenen Mumien erhalten sind; überall und immer ist es dieselbe Quelle, der nubische und ägyptische Fluss, auf dem die Ruderer fortfahren, die alten Gesänge abzuleiern, welche in monotoner Weise die taktmässige Bewegung ihrer Ruderstangen skandiren.

Es dürfte hier genügen, einige der Unterarten und die Bedeutung des Symbolismus anzudeuten, um die Ausdehnung der Hilfsquellen des ägyptischen Künstlers, sowie die allgemeine Natur der Sprache seiner Plastik zu zeigen.

Nro. 14 und 15. — Hochrelief, Vorder- und Seitenansicht eines Pfeilers vom Tempel Abou-Sembil in Isambul; Abou-Sembil ist bei den Arabern der Vater der Aehren.

In der ägyptischen Architectur sind die Karyatiden nie als Träger verwendet, sondern lehnen sich stets nur an die hiefür bestimmten Constructionstheile an.

Der Tempel des Abou-Sembil ist eines jener troglodytischen Wunder, welche, wie die überraschenden unterirdischen Gewölbe von Ellora in den Felsen gehauen waren. Es ist ein Berg, der ausgehölt, behauen und zerschnitten ist wie eine Nuss: Statuen, Pfeiler, Gesimse, Balken, Altäre, alles ist aus demselben Felsen gehauen. „Stelle dir die Notre Dame in Paris aus einem einzigen harten Felsen geschnitten vor," sagt Maxime du Camp.

Die hier wiedergegebene Figur, die sieben Meter hoch ist, stellt das Bildniss des Ramses Sesostris dar; sie bildet einen der acht Kolosse, die alle ähnlich an ebensoviele Pfeiler angelehnt sind, welche die Decke eines innern Saals, eines Pronaos tragen.

Alle diese Statuen, wie auch die Basreliefs, mit denen die Wände verziert wurden, sind mit einer Stuckschichte überzogen, die das Werk des Bildhauers vollendete und die mit den reichsten und verschiedensten Farben bedeckt wurde. Alles ist bei diesen Figuren typisch, von der pharaonischen Kartusche des Gürtels, den Augen, deren Oeffnung durch die Färbung mit Schminke vergrössert ist, bis zu dem Bart, der nach der Gewohnheit der Aegypter der höhern Classen viereckig geschnitten war und von dem Herrscher länger als von den andern getragen wurde. Die hieroglyphischen Inschriften, die der Pfeiler trägt, an den die Kolosse angelehnt sind, preisen den Pharao, den Sieger in Asien und Afrika.

Champollion der Jüngere hat den Eindruck, den ihm der Tempel machte, lebhaft geschildert: „Ich möchte in diesen grossen Tempel, der allein schon eine Reise nach Nubien lohnt, alle diejenigen führen, die nicht an den eleganten Reichthum glauben wollen, den die gemalte Sculptur der Architectur verleiht."

Nro. 21. Bemaltes Basrelief, in grossen Dimensionen, das eine auf einem Thron mit Stufe sitzende Frau darstellt. Die Sculpturen dieser Art sind durch eine in Stein gegrabene Linie umrahmt; die Farben wurden auf

eine Stuckschichte aufgetragen, so dass das Ganze das Aussehen einer Freskomalerei hat. Die Zeichnung ist so streng geometrisch, dass im Allgemeinen das eine Bein das andere vollständig verdeckt. Der Kopf ist im reinsten Profil, der Leib dagegen so gedreht, dass man beide Schultern und die Bewegung der Arme sieht. Diese Figur vereinigt die allgemeinen, allen Gottheiten gemeinsamen Merkmale: in der linken Hand das Kreuz mit dem Henkel, Symbol des göttlichen Lebens, in der rechten das Scepter, für die Gottheiten, ein einfacher in eine Lotosblume endigender Stab, dessen ganze Form in Nro. 3 dargestellt ist. Der „Klaft“, der nationale Kopfschmuck, trägt noch den Kopf der „Hator“, der ägyptischen Venus, mit Bändern umgeben, wie man ihn bei den Kapitälen sieht.

Nro. 20 stellt die Standarte des Ramses Sesostris dar; eine Figur als Personification Aegyptens, deren Kopf mit zwei Hörnern, zwischen denen die Sonnenscheibe glänzt, dem Emblem der Erzeugung, bekrönt ist. Die menschliche Figur trifft man noch in den Malereien Nro. 4 und 12, deren Typen fremdländisch sind. Der Künstler hat, indem er sie zeichnete, nicht allein den Zweck gehabt, die Herkunft des Inhalts der Gefässe zu zeigen, sondern er hat noch ausserdem die Natur der Beziehungen zu erklären gewusst, die diese Produkte der Nation verschafften.

Nro. 4 ist durch den Stöpsel als Balsamvase karakterisirt; das Parfüm, das die Vase enthält, verdankten die Aegypter einem Tribut, den der Sieger Ramses Syrien auferlegte. Die Pein der beiden knieenden Asiaten zeigt deutlich, dass sie die Besiegten sind, die genöthigt waren, diese Handelsartikel als Tribut zu liefern. Mit ebensoviel Klarheit lässt der Künstler erkennen, dass der Inhalt der durch zwei Eingeborene des inneren Afrika getragenen Schale Gegenstand freien Handels war. Die Amphora Nro. 6 ist ebenfalls eine Balsamvase, wie dies der schwere Stöpsel zeigt. Der obere Theil derselben trägt zwei sich entgegenstehende Pferdeköpfe.

Nro. 13 zeigt ein Thierchen von der Gattung der Igel, das die Form zu einem kleinen Gefäss geliefert hat. Dasselbe ist aus Porzellan und enthielt Antimon in Pulverform oder irgend ein anderes ähnliches Präparat. Die vortreffliche Silhouette des Eisvogels Nro. 10 stellt ebenfalls eines der Thiere dar, deren Bild den Aegyptern besonders theuer gewesen zu sein scheint. Der in sich selbst zusammengekrümmte Schwan Nro. 18, aus dem die Laune eines Künstlers ein Fläschchen zu machen verstand, zeigt die Fülle des Talents der Aegypter, ihre Kenntniss des Baues der Thiere, von denen sie sich begnügten, die grossen Züge wiederzugeben, während zu gleicher Zeit derartige Launen die Freiheiten, die der Künstler genoss, kennzeichnen. Die Heuschrecke Nro. 2 stammt von den Malereien von Beni-Hassan. Nro. 8 ist ein als Basrelief behandelter Käfer, der sich über der Eingangsthüre zum Grab Ramses V. in Theben befindet; nach den alten Schriftstellern bildet etwa ein Dutzend von Varietäten dieser Hartflügler den Gegenstand einer bestimmten Verehrung.

Nro. 1, 3, 9, 16, 19 und 22. Lotosblumen, erschlossen oder als Knospen, in Gruppen oder einzeln, gemalt oder sculpirt.

Der Lotos, der das Symbol Ober-Aegyptens wurde, ist eine Wasserpflanze, deren Varietäten bei den ägyptischen Monumenten drei verschiedene Arten von Seerosen angehörten, dem weissen, blauen und rosafarbigen Lotos. Der blaue oder geheiligte Lotos ist in allen Tempeln dargestellt; es ist dies der „nymphaea caerulea“, der ausser seiner eleganten Form noch den Vortheil hatte, ein Nahrungsmittel zu bilden; er war so häufig, dass man aus den Körnern seiner Frucht Brod backen und sich von seinen dicken Wurzeln nähren konnte. Der „nymphaea nelumbo“, der rosafarbige Lotos, diente ebenfalls als Nahrungsmittel: seine einer Gieskannenbrause ähnliche Frucht wird durch Herodot mit den Bienenwaben verglichen.

Die aufsteigende Verzierung mit übereinandergestellten Lotosblumen, Nro. 16, die in einer eleganten Palmette aus spatelförmigen Blättern und Rosetten endigt, ist eines der hübschesten Beispiele für die Verwendung der Lotosblume in der Malerei. Man findet diese Blume auf ihrem Stengel noch ausserdem in dem Fragment Nro. 5, das den Bug eines Schiffes darstellt.

Nro. 11 zeigt einen Handspiegel, bei dem die Sonnenscheibe mit der Lotosblume verbunden ist; dieser Typus von Metallspiegeln ist sehr verbreitet. Nro. 17 ist eine glasirte Fayenceschale, die durch lanzettförmige Blätter glücklich dekorirt ist. Nro. 7 hat die Form eines wirklichen Bouquets.

Das Fragment Nro. 23 stammt von einem Halsband in Lapis-Lazuli und Gold.

Diese Beispiele sind zum grössten Theil dem grossen Werk von Champollion dem Jüngern über die alten Monumente Aegyptens und Nubiens entnommen. Nro. 13, 14 und 15, 16, 17 und 18 sind aus der von Prisse d'Avesnes hinterlassenen Mappe.

EGYPTIAN — ÉGYPTIEN — AEGYPTISCH

AEGYPTISCH.

Die Säulen und Säulchen in vegetabilischem Charakter.

Durch ihre Darstellung als einfache Pflanzen, d. h. als Stengel oder als Bündel, gehören die Säule und das Säulchen der ägyptischen Architectur vollständig dem Bereiche der ornamentalen Dekoration an; man kann sie umso eher als selbstständige Dekorationen betrachten, als sich in den alten Monumenten derselbe Typus, nicht wie bei unsern architectonischen Ordnungen, gleichmässig wiederholt. Häufig tragen zwei nebeneinanderstehende Säulen verschiedene Kapitäle und man kann in dieser Vermischung die Absicht erkennen, dieselben als aneinander gereihte Pflanzen erscheinen zu lassen.

In der Chronologie der Constructionsmethoden des alten Aegyptens steht die ausschliessliche Anwendung des Holzes in erster Linie und man nimmt im allgemeinen an, dass das Felsengrab von Beni-Hassan und die bei seinem Eingang befindlichen Säulen, die einer architectonischen Ordnung, der man den Namen Protodorisch gegeben hat, angehören, eine ganz directe Nachbildung poligonal behauener Stämme gewesen sei, die die Hauptstütze der Holzgebäude bildeten. Die Logik spricht dafür, dass man neben diesen Hauptstützen noch untergeordnete Stützen anbrachte, die weniger belastet waren, und für welche man daher schlanke Pflanzenschäfte, die zu Säulchen ausgebildet wurden, verwendete; diese leichten eleganten Säulchen haben nun die Grundlage zu der Entwicklung des ganzen Genres geliefert. Zieht man das Alter, das Prisse d'Avesnes einigen unserer Beispiele gegeben hat, in Betracht, so muss man zugeben, dass diese Hypothese wenig gewagt ist, denn man sieht aus den Aufzeichnungen dieses erfahrenen Aegyptologen, dass diese Werke bis in die vierte Dynastie der ägyptischen Herrscher zurückgreifen, indem sie der Elephantine des Manetho, 4673 Jahre v. Chr., angehören. Nach diesen Typen und der über sie gegebenen Erläuterung kann man beurtheilen, dass vom ersten Augenblick an die Grundzüge dieses Genres schon vollständig festgestellt waren, und wenn auch der Ausdruck modificirt wurde, so wahrte dasselbe doch in den Händen der Aegypter seinen ursprünglichen Charakter.

Die ägyptischen Säulen setzen sich nach den Abhandlungen über Architectur aus vier Theilen zusammen, der Deckplatte oder Abakus, dem Kapitäl, dem Schaft und der Basis.

Die Deckplatte, sagt Gailhabaud, ist immer viereckig und so breit wie der Architrav, den sie trägt. Sie hält das Kapital frei, damit es nicht scheinbar durch den Architrav erdrückt wird.

Das Kapital erhielt verschiedene Formen. Die ägyptischen Architecten nehmen den Lotus, den Papyrus und die Dattelpalme zum Vorbild für die Form und die Verzierung ihrer Säulen. Der Schaft der Säulen verjüngt sich gleichmässig von der Basis bis zum Kapitäl; manchmal ist er geschwellt und der untere Theil etwas eingezogen wie der Stengel des Lotus, der ihm als Vorbild gedient hat. Die Architecten haben ausserdem noch die Art des Wachsthums dieser Pflanzen imitirt, indem sie diesen Theil des Schafts durch aneinandergereihte schuppenartige Blätter verzierten. Die Basis ist immer cylindrisch und im allgemeinen etwas geschweift, wie wenn sie durch zwei parallele Ebenen aus einer Kugel herausgeschnitten wäre.

Die Säule der Aegypter zerfällt nicht, wie die spätere Säule in verschiedene von einander unabhängige Theile, sondern zeigt stets die Einheitlichkeit der Pflanze oder des Pflanzenbündels, aus dem sie gebildet ist, und nur die Deckplatte ist ein für sich bestehendes Glied; die geschlossene Knospe oder die geöffnete Blume, aus denen das Kapitäl besteht, sind mit dem Schaft verwachsen, und auch die runde Basis bildet einen wesentlichen Theil der Pflanze oder des Pflanzenbündels; sie ist die Erde, auf welcher die Pflanze gewachsen ist, die ein Aegypter nie ohne die im Boden verborgenen Wurzeln, die für ihre Existenz nothwendig sind, dargestellt hätte. Man hat in Bezug auf diese Basis nicht genügend beachtet, dass ihr Durchmesser und ihr Volumen auf Kosten der Eleganz und ohne Bedürfniss für die Festigkeit wächst, je nachdem der Stengel der Pflanze allein steht, oder je nachdem es sich um ein Bündel von Stengeln handelt. Sicher bestätigt die Bemalung der Basis, dass diese mächtigen Steinsäulen, sie mögen aus einem Schaft bestehen oder als Bündel gebunden sein, direct aus der Erde hervorwachsende Pflanzen darstellen. Wir haben nun noch die Entwicklung des Genres nach den Gesetzen der Logik

und nach dem Alter der Monumente zu zeigen. Immerhin müssen wir, indem wir bei den einfachsten Typen anfangen, bemerken, dass man in der Darstellung des Lotus und des Papyrus in Fig. 1 und 2, die dem nackten Naturalismus am nächsten kommen, die Bestimmung derselben als Säulen nur vermuthen kann; sie erfüllen diesen Zweck nicht, allein die Annahme, dass diese Pflanze in Erinnerung an die Holzstructur zuerst nur auf den dieselbe ersetzenden Steinpfeilern nachgebildet werden, ehe man die in Stein gehauenen Bündelpfeiler verwendet, ist naheliegend. Unter dieser Voraussetzung könnten diese Beispiele mit dem Felsengrab von Beni-Hassan, bei welchem auch eine Holzsäule in Stein übertragen wurde, verglichen wurden.

Nro. 1 und 2 Pfeiler vom Palaste Thoutmès III. in Karnak. XVIII. Dynastie. Lotus- und Papyrusstengel mit offenen Blumen. Die Pflanzen stehen für sich auf gemeinsamem Boden. Bas-relief.

Nro. 3 Säulchen, dessen Typus in die IV. Dynastie, das Zeitalter der Holzconstructionen, zurückreicht. Einfacher Stengel mit einer Knospe, an deren Ansatz sich junge Triebe, durch ein fünfmal gewundenes Band gehalten, finden. Die Deckplatte ist sehr nieder; die Basis vertritt die befruchtende Erde.

Nro. 4 und 5. Oberer Theil von bemalten Säulchen in [illegible]lichem Genre.

Nro. 6 Säulchen, dessen Knospe halb entfaltet ist; die Dekoration erhält dadurch mehr Bedeutung und wird noch durch die beigebundenen jungen Triebe bereichert. Die Enden des Bandes hängen herab. Die Deckplatte hat, wie dies bei den erschlossenen Blumen der Fall ist, nicht die Breite des oberen Theils der Blüthe, sondern scheint aus derselben herauszukommen. Dieses Beispiel, sowie die Nummern 4 und 5 stammen aus verschiedenen Grüften.

Die Säulen Nro. 7 und 8, die der Steinconstruction angehören und deren Kapitäl in Form geschlossener Knospen eine quadratische Deckplatte trägt, zeigen das älteste und in der Steinarchitectur am allgemeinsten Verwendung findende Genre. Die das Kapitäl bildenden Knospen sind abgeschnitten, um die Deckplatte aufzunehmen.

Nro. 7 stellt eine der Bündelsäulen der Bauwerke Amenophis III. in Theben und derjenigen Thoutmès III. in Karnak dar, beide der XVIII. Dynastie angehörend.

Nro. 8, immerhin noch das Princip der Bündel andeutend, trägt einen mehr synthetischen Charakter. Diese Säule stammt aus dem Palast von Kournah, dem Menephteum nach dem Namen seines Gründers Menephta I., dessen Regierung in eine spätere Zeit, als die Amenophis III., des Memnon der Griechen, fällt.

In dem Bouquet Nro. 7, das durch ein fünffach umwundenes Band zusammengehalten wird, findet man das ursprüngliche Säulchen vollständig wieder, da sich jeder Stengel erkennen lässt, so behält die Pflanze ihre ursprüngliche Eleganz und ihre aufstrebende Bewegung bei. Wie wir angedeutet haben, erhält die Basis die für die Ernährung eines Pflanzenbündels nöthige Ausdehnung.

In Nro. 8 behandelt der Künstler dieses System mit grösserer Freiheit, indem das Pflanzenbündel zum grössten Theil umhüllt ist; man kann diese Modification unbedingt als einen entscheidenden Fortschritt betrachten; die directe Wiedergabe der Stengel und der Knospen verminderte die kraftige Wirkung der Säule; die Politur kam bei den vielen Einschnitten nicht zur Geltung man hielt sich daher an diese Säule, hüllte sie jedoch zum Theil gleichsam in ein Festgewand. Die Knospen, sowie der ganze untere Theil des Schafts erhielten diese Umhüllung, die der Säule einfache Linien verlieh, und deren Charakter durch die darauf gemalten oder sculpirten Details, die wie Stickereien wirkten, ausgesprochen war. Die Basis brauchte nicht verändert zu werden, und das eingehüllte Bouquet blieb in der Erde, aus der es hervorsprosst, lebendig.

Nro. 9 Säulenkapitäl aus dem Ramesseum in Theben, XIX. Dynastie. Diesem perspectivischen Bild fügen wir hier das Gesammtbild der Säule bei.

Durch die erschlossene Blume erst erhielt das Genre seine

wirklich schönste Entfaltung, indem sich die Eleganz mit der Kraft verband. Wir haben soeben die theilweise Umhüllung besprochen; hier werden die ganzen Stengel des Bündels eingeschlossen und das Kapitäl erscheint wie die Silhouette eines Büschels von Blumen des Papyrus und Lotus, die sich unter der Last der kreisförmigen Platte, welche sie tragen, beugen; dies ist bei dem schönen Kelch ausgesprochen, auf dem diese Blumen in zwei, ein üppiges Bouquet bildenden Reihen angeordnet sind; bei dieser Säule, bei der alle äusseren Formen synthetisch sind, prägt sich die Grundidee trotz der Umbildung aus; ebenso sieht man die fünf Ringe des die Stengel zusammenhaltenden Bandes, die runde, durch Einschnitte verzierte Basis vertritt auch hier die Erde, aus der die Stengel herauswachsen. Die pharaonischen, in das Bouquet eingeschlossenen Kartuschen enthalten Inschriften und sind von den königlichen Insignien bekrönt. Andere von den Uräusschlangen begleitete Kartuschen in demselben Charakter bilden ein Band am obern Ende des Schafts etc.

Der antike, zuerst mit Naivität zum Ausdruck gebrachte Gedanke hat sich also, wie man aus den wenigen Typen sehen kann, zu wirklicher Kunst entfaltet; immerhin lassen die letzten Beispiele erkennen, dass die Grundidee nicht vergessen war, und es scheint, dass die aegyptischen Priester, die alle Künste leiteten, gerade hiedurch eine moralische Controle übten, ohne jedoch, wie man aus den Fortschritten und Verschiedenheiten sehen kann, die Freiheit der individuellen Empfindungsgabe zu sehr zu beeinflussen.

Nro 10 Palmettenkapitäl. Grosser Tempel von Philae.

Dieses Kapitäl mit ausgeschnittener Deckplatte ist aus Blättern der Dattelpalme gebildet; die Arten variiren in den aegyptischen Säulen ebensosehr, wie in der Natur. Der Dattelbaum, den man hier verwendet, ist in der Botanik der „Phoenix dactilifera“, der Arabien und Nordafrika angehört und in Belad el-Djerid oder „Land der Datteln“, das sich von Marokko bis zu dem Regierungsbezirk von Tunis ausdehnt, am häufigsten vorkommt; er liefert jetzt noch den Negern und Arabern die Nahrung, die er schon den alten Aegyptern lieferte.

Diesen der vegetabilischen Welt entnommenen Typen sind andere complicirtere gefolgt, indem das, das Kapitäl bildende Bouquet aus Blumen verschiedener Gattung oder derselben Gattung, aber in verschiedenen Stadien

des Wachsthums, zusammengesetzt wurde. Nach Mariette wären diese Complicationen hauptsächlich den Griechen zuzuschreiben, auch muss man sie in die ptolemäischen Zeiten, also in viel spätere Epochen, als diejenigen, denen unsere Typen angehören, verweisen.

Auf unserer Tafel mit dem Zeichen des Ziegenkopfs sieht man eine jener Colossalstatuen, die man an die Pfeiler anlehnt und die Karyatiden gleichen, ohne jedoch deren Funktionen zu erfüllen, da sie nichts tragen. Das Gesetz der Beziehungen ist in der Kunst zu nothwendig, als dass es genügte, diese isolirte Figur und ebenso die isolirte Säule, die die am häufigsten verwendete ist und deren Typus man in Nr. 7 und 8 dieser Tafel sieht, wiederzugeben. Das Gesammtbild, das die Verbindung des Colosses und der Säule zeigt, stammt aus dem Menephteum zu Gournah. Die Höhe der Stufen der Treppen deuten die colossalen Dimensionen der Halle an.

Diese Dokumente stammen zum grössten Theil aus der durch Prisse d'Avesnes hinterlassenen Mappe, deren Inhalt nicht veröffentlicht ist, sowie zum Theil aus seiner grossen Publikation über Aegypten.

AEGYPTISCH.

Wandmalereien.

Endlose Flächenverzierungen und fortlaufende Friese. Dekoration der Behänge.

Mit Ausnahme der Friese Nro. 4 und 5 zeigen alle diese Malereien Plafondverzierungen aus der Todenstadt von Theben und aus Gräbern verschiedener Zeitalter.

Nro. 9, 11 und 16: primitive Formen aus der XII. bis XXV. Dynastie.

Nro. 7, 14 und 18 Mäander aus der XVI. bis XX. Dynastie.

Nro. 8 und 13 verschlungene, mit Blumen verzierte Dekorationen der XVIII. bis XIX. Dynastie.

Nro. 2, 15 und 17: Ochsenköpfe und Mäander XX. Dynastie.

Nro. 1, 3, 4, 5, 6, 10 und 12 ohne genaue Daten.

Auf der aegyptischen Tafel mit dem Zeichen des Widderkopfs findet man Motive verschiedener Art und von sehr verschiedenen Dimensionen, die jedoch unter sich im Zusammenhang stehen, indem die Mehrzahl der Typen der Fauna und Flora Aegyptens entlehnt sind. Ihr Princip ist das eines durch synthetische Formen ausgedrückten Naturalismus. Auf dieser Tafel ist die Quelle nicht mehr dieselbe; die Anordnungen gehören hier einem rein theoretischen Gebiet an; man begegnet wohl noch der Lotosblume, allein ihr Stengel verliert den Pflanzencharakter, um sich in ein verschlungenes Ornament zu verwandeln, wie man dies bei Nro. 6 sieht; sonst begegnet man hier nur noch Lotosblumen mit abgeschnittenem Stengel, die der Dekorateur nach Belieben anordnet, ohne andere Absicht, als das Linienspiel zur Geltung zu bringen, das durch die Silhouette der Blume entsteht und daraus Friese durch einfache Reihung, wie bei Nro. 4 und 5, oder durch Bänder getheilte Doppelreihen, wie bei Nro. 1 und 3, als Flächenverzierungen herzustellen. Die hier gegebenen Beispiele sprechen mehr, als dies Worte thun können für die Gewandtheit, mit der die Aegypter dieses durch Farben unterstützte Linienspiel zu verwerthen verstanden. Diese Malereien haben übrigens noch ein weiteres Interesse, indem die Ornamente, die sie darstellen, einen besondern, deutlich ausgesprochenen Charakter tragen, nämlich den der Dekoration der Behänge, von denen das ganze orientalische Alterthum einen so ausgedehnten Gebrauch machte; hienach kann man sich leicht ein ziemlich genaues Bild machen von dem allgemeinen Stand dieser Industrie in den frühen Zeiten, in welche diese verschiedenen Typen zurückgreifen.

Wenn wir hier das Fragment Nro. 11, das den Charakter der Binsengeflechte trägt und die Friese Nro. 4 und 5, die vielleicht nach einem in Aegypten gebräuchlichen Verfahren direct auf Stoff oder Leder gemalt sind, bei Seite lassen, so tragen alle andern Motive den Stempel der Applikationsornamente, die auf einem Grund von Leder oder Stoff befestigt sind und die ganze Verzierung besteht nur aus einer Zusammenstellung von Grundmotiven, die nach einem geometrischen Princip angeordnet sind.

Drei Motive genügen für eine Dekoration im Genre der Nro. 1 und 3, die aus Bändern mit gestickten rosettenartigen Blumen und zwei in Masse hergestellten Typen von Lotosblumen bestehen; durch Aufnähen dieser Applikationsstücke konnte man rasch derartige Behänge, für welche alle Stücke im Voraus und in grosser Zahl

fabrizirt sein mussten, herstellen. Durch Veränderung des Grunds erhielt man auf diese Weise Behänge von ganz verschiedener Wirkung; betrachtet man das Spiel der Verschlingungen bei den Fragmenten Nro. 2, 8, 13, 15 und 17, so kann man kaum daran zweifeln, dass diese Arbeiten auf diesem Wege hergestellt wurden. Diese flachen Ranken, die keine andern als die keltischen sind und die an den Kreuzungspunkten übereinandergehen, sind auf den Grund soutachirt und an ihrem Kehrpunkt je nach der Grösse der Verzierung mit einer Rosette, oder wie bei den Nummern 8, 13, 15 und 17 nur mit einem Knopf bedeckt. Nro. 10 trägt ebenfalls den Charakter von für sich hergestellten Stickereien, die auf einem Grund von Leder oder Stoff befestigt wurden. Nro. 12 ist im Charakter der Mosaiks gehalten; jedes der Stücke, aus dem es zusammengesetzt ist, ist in sich abgeschlossen, so dass nur in den Zwischenräumen zwischen den Kurven die Grundmasse zum Vorschein kommt, die ihrerseits wieder an den Kreuzungspunkten durch eine kleine Rosette verdeckt ist.

In der aegyptischen Architectur spielen die Behänge eine wichtige Rolle. Man hängte die Stoffe längs der Mauern auf oder verwendete sie auch, um einen grossen Saal in mehrere Räume zu theilen, indem man sie von Säule zu Säule aufhängte; man bedeckte damit den Boden oder setzte sie vor die Oeffnung der Thüren. Endlich zeigen unsere Beispiele, die hauptsächlich Plafonddekorationen darstellen, dass man die Behänge auch zur Dekoration der Zimmerdecken verwendete.

In Betreff dieser Beispiele, die derart gemalt sind, dass sie Behänge imitiren, indem sie beinahe ostentativ das allgemeine Verfahren der Fabrikation wiedergeben, hat man allen Grund anzunehmen, dass man das Innere der für die Dauer herzustellenden Grabkammern nicht mit vergänglichen Tapeten, sondern dadurch im Geschmack der Wohnzimmer verzierte, dass man die Behänge imitirte. Auf diese Weise liefern uns die Monumente von Theben, die seit ungefähr dreitausend Jahren in Trümmer liegen und in welchen man Beispiele der aegyptischen Kunst von noch höherem Alter findet, Anhaltspunkte über Industrien, bei welchen man, ausser den feinen Stickereien, die den Kleidern der Mumien entnommen sind und von denen wir in unsern Museen sehr viele Beispiele finden, meistens auf einfache Conjecturen angewiesen ist.

Diese Dokumente sind der grossen Publikation über Aegypten von Prisse d'Avesnes entnommen.

GRIECHISCH.

Dekorationsmethoden aus den besten Epochen für verschiedenartige zu verzierende Oberflächen.

Polychromie und Monochromen.

Die Mäander, die Verschlingungen, die Perlstäbe, die Kannelirungen, die schuppenförmigen Verzierungen, die Palmetten, die Herzblätter und Eierstäbe, die schon vor der Einführung der Akanthaceen die geläufigen Grundmotive der griechischen Verzierungsweise bildeten, sind ebensoviele generische Typen, deren Anwendung man in der Architektur findet. Diese verschiedenen sculpirten, gravirten oder gemalten Ornamente erhielten ihre ganze Bedeutung schon durch die Form selbst, die sie hervorzuheben bestimmt waren, indem sie nur für die Profile solcher Gesimse Anwendung fanden, die ihnen eine vortheilhafte Wirkung sicherten.

Die rechteckige Platte und das flache Band erhielten den Mäander; bei den übrigen Details der griechischen Architektur, von dem cylinderartigen Profil, dem Rundstab, dem Astragal bis zum halbrunden Profil, dem Pfühl, die bei den attischen und korinthischen Basen Anwendung fanden, von dem Viertelskreis, dem Echinus und lesbischen Astragal, einem convexen, durch einen elliptischen Kurventheil gebildeten Profil, von der Hohlkehle, der Hohlleiste, einem concaven Glied von verschiedener Tiefe bis zur lesbischen Hohlkehle und dem Karniess, findet man in sinnreicher Weise die gebräuchlichen Verzierungen von synthetischem Charakter verwendet, deren Aufzählung wir oben gesehen haben.

Diese verschiedenen Dekorationsmotive der Architektur konnten jedoch den Malern der Vasen nicht genügen. Diese erkannten, dass auf glatten Flächen ohne die Bewegung der Profile, Verzierungen wie Perlstäbe, Eierstäbe und Herzblätter besonders bei einer strengen geometrischen Zeichnung der verschiedenen Elemente einen grossen Theil ihres Werths verloren. Wollte der Künstler seine Dekoration beleben, so musste er bei der Vasenbemalung die der Architektur entlehnten Motive sehr in den Hintergrund treten lassen und neuen Elementen, die der lebenden Welt entnommen waren, den ersten Platz einräumen, wie z. B. den Reihen von Thieren, die auf den alten, für phönizisch gehaltenen Vasen sich bandartig übereinanderlegen, und wie der menschlichen Figur, deren

dekorative Verwendung mit der Zeit bei der Dekoration der keramischen Werke eine so grosse Bedeutung gewann, dass man diese Bilder, die auf einer durchaus höhern Stufe stehen, sowohl durch ihre Natur als durch die Art ihrer Verwerthung auf diesem Gebiet unter die gebräuchlichsten Dekorationsmotive der griechischen Künstler rechnen muss; dabei liessen sie jedoch bei der Darstellung der verschiedenen Gegenstände der Natur in der Fläche die in den griechischen Ueberlieferungen sorgfältig bewahrten Grundprincipien nie ausser acht.

Die Zusammenstellung der verschiedenen Beispiele auf derselben Tafel lässt den Unterschied hervortreten zwischen den Detailmotiven, welche die architektonischen Profile verzieren und denjenigen, welche auf dem Gebiet der Keramik Verwendung finden; die letztern nehmen nur eine sehr untergeordnete Stelle bei den Compositionen ein, in welchen die lebenden Elemente und besonders die menschliche Figur den ersten Platz beanspruchen.

Die Nummern 2, 12, 13 und 14 sind Kapitäle der jonischen Ordnung (Nro. 12 und 13 dasselbe Kapitäl von vornen und von der Seite, um die Aufrollung des Kissens zu zeigen). Diese Fragmente stammen vom Tempel der Nike Aptera, der Viktoria ohne Flügel und vom Erechtheum, die auf der Akropolis von Athen in einer der interessantesten Epochen der griechischen Architektur errichtet wurden. Diese Kapitäle, durch Eug. Landron restaurirt, finden sich in der „Voyage archéologique en Grèce et en Asie Mineure“ von Ph. Le Bas und H. Waddington, durch das Haus Didot publicirt.

Die Bemalungen bestanden bei diesem Architekturstil in einfacher Ausfüllung, indem die Töne in die Umrahmung der Zeichnung gleichmässig eingetragen oder nach egyptischer Art auf die Reliefs aufgesetzt wurden. Im allgemeinen brachte man zu ihrer Aufnahme einen stuckartigen Ueberzug an. Bisweilen waren die Töne durch eingelegte farbige Stücke gebildet, wie man dies beim Erechtheum sieht, bisweilen wurden aus den Malereien vollständige Mosaiks. Die Details der Verzierung dieser Kapitäle sind wie Emails behandelt und haben den Zweck, die doppelt aufgerollte Volute, die das Kapitäl der jonischen Ordnung charakterisirt, hervorzuheben.

Die Variationen, die sich in der Zeichnung der Voluten und den verschiedenen Theilen dieser Säulenbekrönungen finden, zeigen, dass die Griechen weit entfernt waren, sich bei den Constructionen dieser Ordnung an feste Regeln zu binden. Jeder fand Mittel, etwas eigenes in diese jonische Ordnung zu legen, die von so hohem Alter ist, dass die Alten selbst Fabeln über ihren Ursprung erdichtet haben.

Die Fragmente der Verzierungen von Töpferwaaren, Nro. 1, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 10 und 11 zeigen zwei verschiedene Dekorationsmethoden, indem die Monochromen in Vasen mit gelben Figuren auf schwarzem Grund und in solche mit schwarzen Figuren auf gelbem Grund zerfallen; ausserdem finden wir eine beschränkte Serie in mehreren Farben gemalter Vasen, nämlich in Gelb, Roth, Blau und Grün auf weissem Grund.

Nro. 11 stammt von einer Amphora in ganz etruskischem Charakter, die im Jahr 1851 in Chiusi gefunden und in dem Werk „l'Etrurie et les Etrusques“ durch Noël des Vergers wiedergegeben wurde. Drei Kriegerinnen ziehen sich aus einem Kampf zurück, in welchem eine ihrer Begleiterinnen durch einen Pfeil, der ihre Kehle durchbohrte, niedergeworfen wurde, einem Pfeil, der von Bachus, Perseus oder Bellerophon geschleudert wurde, denn man weiss nicht genau, wer der siegende Held ist, und ob diese Frauen der kriegerischen Rasse angehören, die die Berge Lydiens bewohnten, den „Solymi“, von denen Homer spricht und die Bellerophontes bekriegte, oder ob es Amazonen sind.

Die Figuren sind schwarz auf den hellen Grund der gebrannten Erde gemalt mit Einzeichnungen, die mit einer Spitze aus der Deckschichte herausgenommen sind, gewiss eine der in den ersten Anfängen stehenden Dekorationsmethoden, was auch die Archäologen darüber sagen mögen, welche die Verzierung dieser Amphora als der letzten Kunstperiode zuzuschreiben bezeichneten, in der alle Gesetze der Vasenmalerei verkannt waren, „in der die Figuren der Frauen nicht einmal mehr durch die weisse Farbe des Gesichts hervorgehoben waren“; es sind im Gegentheil die Frauenfiguren mit den weissen Gesichtern in Silhouetten im Genre der chinesischen Schattenspiele, die ein Zeichen des Verfalls der Gesetze sind, die die einfachste Beobachtung diesem Genre auferlegt; dieses Fragment stellt ein primitives Princip in seiner ganzen Integrität dar.

Die zweite, im allgemeinen bei den Griechen häufigere Methode besteht darin, dass der gelbliche Ton der Töpfererde für die Figuren und die Ornamente ausgespart wird, während die Zwischenräume mit einem schwarzen Grundton bedeckt sind. Die schwarzen Einzeichnungen in die Figuren gestatten viel mehr Abwechslung in der Bewegung und man findet bei diesem Genre neben den reinen Profilen noch Verkürzungen, so dass die Silhouetten sich ohne Monotonie aneinanderreihen. Nach den Gesetzen der menschlichen Sehorgane erscheint eine helle Fläche auf schwarzem Grund grösser als im entgegengesetzten Fall; ein System dekorativer Motive, die sich hell von einem dunkeln Grund abheben, erzielt daher eine reichere Wirkung, besonders wenn wie hier durch weisse Lichter

der Glanz noch vermehrt wird. Unsere Fragmente liefern trotz der Gleichartigkeit der Ausführung Beispiele, die in ihrer eigenartigen Wirkung sehr mannichfaltig sind.

Nro. 1. Eine Beerdigungs-Scene darstellend, zeigt die menschliche Figur in der Lebendigkeit ihrer Bewegungen. Ein Gebäude, auf dessen Giebelseite Selene, Kleinasiens Göttin des Monds, die Geliebte des Endymion, der personificirte Schlaf dargestellt ist, bildet den Mittelpunkt der Scene. Dieser kleine Tempel ist jonischer Ordnung in Uebereinstimmung mit der Angabe der Archäologen, die behaupten, dass die jonische Ordnung lange ausschliesslich für Grabmonumente angewendet worden sei. Bei den Vasenmalereien lässt die jonische Säule stets ein Grabmonument erkennen, und wenn es sich wie hier um einen Dialog handelt, so ist die sitzende Person stets das Verstorbene, es mag sich um Bas-Reliefs oder um Malereien handeln. Rings um die Hauptgruppe, die durch Mondlicht erhellt ist, halten untergeordnete Figuren die Gaben, die man den Manen darbrachte, und da es sich um eine Hingeschiedene handelt, die das Lebewohl einer Verwandten oder einer Freundin erhält, so bestehen diese Gaben in Fächern, Körben mit Kleidungsstücken, Kofferchen, Bändern, einer Krone und dem Spiegel, der bei diesen Monumenten das ganze Leben der Dahingeschiedenen widerspiegelt, wie dies aus der Haltung des Mannes hervorgeht, der denselben darbietet, indem er sich mit dem Fuss auf einen Stein stützt und mit einer Hand den Stab, der während der Reise gedient, hält. Unter den Gaben sieht man Lebensmittel, mit denen man nach dem ältesten Gebrauch die Gräber versah; dieselben sind hier durch den Brodkorb und die Platte mit Oliven, die durch die zur Ernte benützte Leiter angedeutet wird, dargestellt.

Nro. 3 ist einer jener Streifen, die als dekorative Bänder an Vasen dienten. Die Seewelt ist durch einige Wesen, worunter die Tintenschnecke, in geometrischer Darstellung vertreten; ihr Element ist durch die kleinen Wellen angedeutet.

Das Motiv des Fragments Nro. 4, Ganymed durch Jupiter in der Form oder mit Hilfe eines Adlers auf den Berg Ida entführt, ist zugleich der Luft und der Erde angehörig. Der Berg ist durch eines jener Farnkräuter charakterisirt, die an den, den Sonnenstrahlen ausgesetzten Wänden wachsen. Der Dekorateur hat ein prächtiges Ornament aus der Bewegung der Stengel, die in Schnörkeln auslaufen, hergestellt, indem er einige jener Winden beifügte, deren Stengel sich spiralförmig auf den Körpern, die sie umfassen, aufrollen.

Nro. 10 ist das Fragment einer Bachanalie, deren Bewegung umso bemerkenswerther ist, als das Feld für diesen Tanz in der Höhe äusserst beschränkt bemessen ist. Hier sehen wir, wie bei den Metopen des Parthenon, bei denen Phidias menschliche Figuren handeln liess, die stehend und ohne Biegung ihrer Glieder den Rahmen überschreiten würden, die Bacchanten in vollständig freier und abwechslungsvoller Bewegung.

Vergleicht man den bewegten Vorbeizug dieser tanzenden Figuren mit den primitiven Bas-Reliefs, so wird man erkennen, wie sehr sich die Griechen, ohne die Grundprincipien zu verlassen, in der Composition derartiger Verzierungen, bei denen die menschliche Figur, mit einem stets tiefern Studium und mit vortrefflichem Geschmack behandelt, die Rolle eines laufenden Ornaments spielt, ausgezeichnet haben.

Nro. 1, 3, 4 und 10 sind der Special-Publikation von Ed. Gerhardt, über die apulischen Vasen des Museums in Berlin, entnommen. Die Griechen hatten mehrere Colonien im südlichen Italien gegründet, und die Vasen von Apulien behandeln hauptsächlich den Kultus des Dionysus, dem Bachus der Römer, den diese Griechen in Etrurien einführten.

Der Bachus der Griechen, manchmal mit dem egyptischen Osiris identificirt, verband in demselben Symbol den Wein, durch den die Trunkenheit entsteht, und die mystische Idee des Todes und der Wiederauferstehung. In der römischen Welt wurde er zuletzt beinahe ausschliesslich als Symbol der Trauer verwendet, wie dies die bachantischen Darstellungen auf einer Menge von Sarkophagen beweisen.

Nro. 9. Bas-Relief in Mosaik. Dekorative Tafel. Diese Figur ist eine Verkörperung der Hoffnung, im griechischen „Elpis“, bei den Römern „Spes“, bei beiden Völkern Gegenstand eines eigenen Kultus. Nach der Ueberlieferung ist die Hoffnung als eine junge Frau dargestellt, die elegant geschmückt in einer Hand eine Blume trägt und mit der andern ihr Kleid in die Höhe hält.

Dieses Bas-Relief ist im schönsten griechischen Stil ausgeführt und es scheint, dass die in strenger geometrischer Silhouette gezeichnete Göttin einer jener Darstellungen der ersten Zeiten entnommen sei, in denen die Helden oder die grossen olympischen Gottheiten mit zusammengestellten Füssen in majestätischer Einsamkeit wiedergegeben sind.

Raoul-Rochette sagt: „Die Bas-Reliefs in Mosaik wurden eines der Elemente der römischen Dekoration, welche man sich beeilte aufzunehmen, nicht weil sie passend und schön waren, sondern weil sie selten und kost-

spielig schienen. Wenn irgend eine auffallende Verzierung in Griechenland angewendet wurde, wenn irgend ein reiches Material durch sie verarbeitet worden war, so setzte Rom sein ganzes Verdienst darein, sich die Vorbilder anzueignen und sich dieser Arbeiten zu bemächtigen, weil es dadurch seinen ganzen Stolz zur Schau tragen konnte; auf diese Weise folgten die Mosaiks in Relief den Bas-Reliefs in bemaltem Thon aus den Zeiten der Republik. Es ist jetzt sicher, dass sich diese Anwendung des Mosaiks an ein Verfahren der griechischen Kunst anschliesst. Die Inkrustation mit farbigen Pasten als eine in der Architektur verwendbare Dekoration, die man bei einzelnen jonischen Kapitälen des Erechtheums in Athen sieht, bildet ein Verfahren, das eng mit dem System der polychromen Architektur verbunden ist.

Die Arbeiten im Genre unseres Mosaiks waren in die Wand eingelassen, wie die Gemälde, die mit Hilfe der Plastik und der Malerei hergestellt waren. Dieses Bas-Relief stammte nach einer alten Tradition aus Metapont und man nimmt an, dass es zur Dekoration irgend eines Tempels oder eines Gebäudes aus einer römischen Epoche gedient habe. Als Raoul-Rochette diese Figur copiren liess, schmückte sie das Cabinet des alten Erzbischofs von Tarent in Neapel.

Da unsere Reproduktion in der Hälfte der Grösse des Originals dargestellt ist, so kann man sich von der Feinheit derartiger Arbeiten einen Begriff machen; dieselbe steigerte sich, je nachdem es sich um den Grund, die Draperien oder die Fleischtheile handelt.

Vergleiche den Text: „L'emploi de la Peinture dans la Decoration des édifices sacres et publics chez les Grecs et chez les Romains“ von Raoul-Rochette. Paris, 1836.

✝

GRIECHISCH-RÖMISCH.

Wandmalereien. Bemalte Basreliefs. Imitation derselben.

Die Elemente der architektonischen Dekorationen.

Die pompejanische Farbgebung.

Die Fragmente Nro. 1 und 2 stammen aus einem Tempel beim Forum in Pompeji, der anscheinend der Venus geweiht war. Die Architectur dieses Gebäudes trägt einen gemischten Charakter; ursprünglich dorisch angelegt, wurde es später mittelst Stuck und angesetzten Ornamenten bis auf die Kapitäle im korinthischen Stil dekorirt. Die Bemalung ist partiell, indem der Stein zum grossen Theil sichtbar bleibt. Die Farbe tritt nur als Ergänzung zur Ornamentik auf; sie hat den Zweck, die Felder und die Hauptlinien hervortreten zu lassen und die in Bas-Relief ausgeführten Detailmotive zur Geltung zu bringen. Die Säulen vom Peripteros dieses Tempels waren gleichfalls bemalt und zwar zum Theil in Blau. Unter den Ornamenten des Hauptgesimses findet man abwechslungsweise ein Kreuz und eine Kugel angebracht, über deren Bedeutung man im Unklaren ist. Vielleicht ist dieses Kreuz nur das griechische T, oder das beim Kultus des Osiris und der Isis verwendete Henkelkreuz, vielleicht ist es aber auch ein Beweis, dass schon irgend eine christliche Tradition in die Mysterien eingedrungen war. Da die grosse Katastrophe, die Pompeji zerstörte, im Jahr 79 unserer Zeitrechnung stattgefunden hat, sind beide Annahmen zulässig.

Nro. 3. Architectonische Dekoration, in der vermittelst der Farbe die Wirkung von Reliefs hervorgebracht wird. Dieses Beispiel stammt aus einem Tempel, der als dem Jupiter geweiht bezeichnet wird und den Mazois unter die Magistratsgebäude in Pompeji eingereiht hat; die Gebäude dieser Stadt scheinen manchmal eine doppelte Bestimmung gehabt zu haben, und dieser Tempel hat ganz das Aussehen, als habe er zum Aufbewahrungsort für den Staatsschatz gedient.

Die Cella, der dieses Fragment entnommen ist, hatte einen Plafond, der durch freistehende Säulen mit jonischen Kapitälen, von denen mehrere noch stehen, unterstützt wurde; an den Wänden entsprechen diesen Säulen Pilaster, zwischen denen die Plastik durch Malerei imitirt und dadurch eine bemerkenswerthe Gesammtwirkung erzielt wurde; dieselbe zeichnet sich durch Feinheit des Stils aus. Die Vertheilung der Farben repräsentirt ein allgemeines Princip. Das Schwarz dominirt in dem, als Quaderimitation gezeichneten Sockel. Das Roth der Füllungen, zwischen denen umrahmte Marmortafeln glänzen, ist auf den mittleren Theil beschränkt und drückt diesem seinen dominirenden Stempel auf. Endlich vervollständigt der in leichten Farben gehaltene Fries, in dem auch der weisse Stuck auftritt, das Ganze, das in jeder Beziehung als ein vollkommener Typus betrachtet werden kann. In dem Hauptgesims sind die Consolen perspectivisch gemalt; „dies ist vielleicht das einzige Beispiel dieser Art,“ sagt Gau in seiner Besprechung des Werks von Mazois.

Nro. 4. Sockel, ebenfalls auf die flache Wand gemalt; die Constructionstheile sind in brauner und schwarzer Farbe dargestellt und wirken in ihrer Zusammenstellung reicher als der darüberstehende rudimentäre Sockel. Die

Abwechslung in den Farben genügt, um scheinbare Vorsprünge und Profilirungen zu erzielen. Das Beispiel ist den Wänden des „Comitium", das zum Portikus des Forums gehört, entnommen.

Nro. 5. Dieses Beispiel einer auf eine Wand gemalten architectonischen Dekoration ist einem Monument entlehnt, dem man zuerst den Namen Pantheon gegeben hat, eine Bezeichnung, die jedoch verlassen werden musste, ohne dass man einen andern passenden Namen für dieses Gebäude gefunden hätte; dasselbe scheint zu Festlichkeiten im Allgemeinen bestimmt gewesen zu sein. Bonnucci, der diese Ruinen als Tempel des Augustus bezeichnet hat, sagt, dass man sie zugleich „die Galerie der Feste der Pompejaner" nennen könnte. Wir führen diese verschiedenen Namen an, weil sie die Bedeutung eines Monumentes kennzeichnen, dessen doppelter Charakter sich bis in die Malerei, in welcher Victualien auftreten, verfolgen lässt. Die Breite der schwarzen Felder ist gleich dem Zwischenraum zwischen denselben.

Nro. 6. Fragment, dessen Herkunft Mazois nicht angegeben hat. Es trägt das Schwarz der Sockel und hat auch als solcher gedient. Man findet dieses Genre häufig oben und unten an pompejanischen Dekorationen.

Unsere Beispiele sind dem prächtigen Werk „Les ruines de Pompéi" entnommen, das nach dem zu frühen Tode von Mazois, der den Grund dazu gelegt hat und dessen Thätigkeit in Betreff dieser Ruinen so bedeutend war, von Gau fortgeführt und ergänzt wurde. (Firmin-Didot et Cie, Verleger.)

CHINESISCH.

Wirkliche und imitirte Stickereien.

Die hochgestellten Förderer der Künste einer ganzen Welt.

Erläuterung der Malereien.

Die Chinesen, welche seit mehr als vier tausend Jahren ein historisches Reich bilden, dessen dynastische Wechsel die mächtige Einheit nicht weiter beeinflussten, haben durch ihren eigenen Geist und durch ihre Kunst das Mittel gefunden, alle die unzähligen Generationen, die sich auf dem Boden des gemeinsamen Vaterlands gefolgt sind, unter sich eng zu verbinden, indem sie den Familiengeist intact bewahrt haben, ohne dass jedoch irgend eine dieser sich folgenden Generationen die Erinnerung an die fernste Vergangenheit, die stets in ihren bemerkenswerthesten und vorzugsweise dramatischen Fasen aufgezeichnet wurde, hätte verlieren können.

Durch Bilder aller Art, das Elend, das die Voreltern zu bestehen und die Prüfungen, die sie zu erdulden gehabt haben, zurückrufen, das heisst die Erinnerung an die langen gemeinsamen Anstrengungen wach rufen, die das Volk durchmachte, um dahin zu gelangen, das Vaterland zu schaffen. Den Augen des Mannes die einst bestandenen Gefahren, die grossen Umwälzungen, welche über seine Energie zu triumphiren schienen, indem sie die Früchte seiner Arbeit zerstörten, vorführen, das heisst im Herzen eines jeden die tiefe Erkenntlichkeit aufwecken, unterhalten und fortwährend erregen, die die Wohlthaten verdienen, die man den Tapfern und Starken, den Männern des Geistes, der Wissenschaft und der Arbeit verdankt, welche gegen die zerstörenden Kräfte der Natur zu kämpfen gehabt haben, um ihren Nachkommen in besseren Tagen ein ruhiges Leben zu sichern. Wie dies geschah, sieht man aus der männlichen Rede, die Yu gehalten, nachdem er durch seine enormen Nivellirungs- und Eindämmungsarbeiten die Zerstörungen einer Ueberschwemmung ausgebessert hatte, um dadurch für die Zukunft das Land vor ebenso schrecklichen Verheerungen zu bewahren.

„Es ist lange her, dass ich, Yu, meine Familie vollständig vergessen habe, um die Schäden der Ueberschwemmung zu repariren. Durch meine Klugheit und durch meine Arbeit habe ich die Geister in Bewegung gesetzt. Mein Herz kannte die Stunden der Ruhe nicht; indem ich fortwährend arbeitete, ruhte ich aus. Meine Betrübniss hat aufgehört; die Verwirrung in der Natur ist verschwunden. Die grossen Strömungen, die von Süden kamen, sind in das Meer zurückgetreten. Die Kleidungen aus Stoff können wieder hergestellt, die Nahrung zubereitet werden; die zehntausend Königreiche sind nunmehr in Frieden und werden sich ewig der Freude hingeben können." Diese ergreifende Sprache des grossen Mannes der 2200 Jahre vor Christus das Triangel benützte, um seine grossen Nivellirungsarbeiten auszuführen, die, von einem Berg zum andern sich hinziehend und Berge durchschneidend, die Flüsse in ihre Beete zurückdrängten, sie in ihrem Lauf erhielten und sie zum Meere führten, und zwar manchmal auf Strecken von mehr als 500 Meilen wie der Lauf des Flusses Kiang, dessen Dämme und Deiche, die durch Yu construirt wurden, wie man sagt, noch bestehen. Man kann sagen, dass diese Worte, die durch ihn auf einem Felsen eingegraben wurden, der in der Provinz Chen-si, im Museum von Singan-fou, wo der Pater Amyot sie copirt hat, aufbewahrt wird, nicht aufgehört haben im Herzen jedes Chinesen, der seit Yu, d. h. seit ungefähr 3970 Jahren gelebt hat, wiederzuhallen, indem sie darin den Eindruck des hohen Gemeingeistes, der das Vaterland unsterblich macht, erhielten.

Dieser Gemeingeist existirte übrigens schon zur Zeit des Yu, der die Verheerungen zu repariren hatte, die einem Land verursacht wurden, dessen Boden bebaut war, und das Alter des chinesischen Reichs greift in viel frühere Epochen zurück. Ohne dass man bis zur Sagenzeit zurückkehrt, in der die Menschen sich im Kampf mit den grossen hybridischen Geschöpfen befanden, die man in den Drachen und Schlangen der Familie der grossen Saurier der paläontologischen Epochen erkennt, sondern indem man sich an die halbhistorischen Zeiten Chinas hält, sieht man, dass die riesigen, mit Nägeln, mit Zähnen und mit Gift bewaffneten Ungeheuer, die den Menschen angriffen und unter denen er lange zu leiden hatte, ehe er sich gegen sie mit Erfolg vertheidigen konnte, in den Augen der Menschen die dominirende Macht darstellten, die die Kraft verleiht, und dass auf Grund dieser so theuer errungenen Ueberzeugung Fou-hi, der thatsächlich das chinesische Reich gegründet hatte, indem er die verschiedenen

Ministerien einer allgemeinen Administration schuf, seine hohen Würdenträger einsetzte, indem er ihnen den Titel „dragons“ gab. Die Bilder der Drachen erhalten, obgleich sie ein mehr oder weniger schreckliches ungeheuerliches Aussehen behalten, von da an einen durchaus andern Sinn: es ist die Kraft, aber nicht mehr die blinde Kraft, es ist die Kraft einer beschützenden Macht und es war im Interesse aller, dass Fou-hi seinen „dragon volant“ hatte, der mit dem Schreiben der Bücher beauftragt war, den „dragon qui se cache“, um den Kalender zusammenzustellen, den „dragon qui demeure“, der die Verwaltung der Gebäude zu besorgen hatte, den „dragon terrestre“, der den Grundbesitz schützte, den „dragon protecteur“, der sich mit dem Elend des Volks beschäftigte, den „dragon des eaux“, der die Wälder und die Wasser überwachte. Es ist das Symbol dieses Verwaltungspersonals, das die chinesischen Verzierungen aller Art in so glänzender Form begleitet; die Künstler, die dieses Symbol in die Dekorationen einführten, kennen das charakteristische Merkmal, das jeder dieser Figuren, die die leitenden Kräfte in ihrer Thätigkeit darstellen, je nach der Natur der Umgebung, in der die Drachen erscheinen, zukommt. Sie sind überall das Emblem der kaiserlichen Macht, gegen die alles hinstrebt. Die Drachen sind die wirkende Kraft des höchsten Willens, dem aller Fortschritt zugeschrieben wird, und China hat in der That Kaiser gehabt, welche durch ihren Geist grosse erhabene Förderer der Civilisation gewesen sind. Ein solcher war Chun, der Vorgänger von Yu, Sohn eines Arbeiters, der zur höchsten Macht einzig durch seine Tugend gelangt war, der sich durch Philosophen belehren liess, um den Staat zu organisiren, und zwar nicht durch Drachen, sondern dadurch, dass er ein Ministerium aus Männern bildete, unter denen sich ein Minister der Musik und ein Minister des Ritus befanden; der letztere ist einer der wichtigsten Männer Chinas geworden, dessen entschiedenen Charakter man von dem Gesichtspunkte aus, der uns beschäftigt, erkennen kann, da die Ueberwachung der offiziellen Etikette zu seinen Befugnissen gehörte.

Die Herrscher des Geistes hatten einen tiefgehenden Blick, und indem sie eine offizielle Etikette dekretiren, der sich nicht allein alle Leute der ersten Klassen, sondern Angestellte jeder Stufe unterordnen mussten, haben sie der Kunst Chinas eine Richtung gegeben, welche bei allem Fortschritt, der sich vollziehen konnte, ihren Charakter nicht ändern sollte. Ausser den symbolischen Figuren des Drachen, welche, wie wir gesehen haben, ihren Ursprung verschwundenen Gattungen verdanken, wurde die Aufmerksamkeit der chinesischen Künstler auf die verschiedenen Erscheinungen der lebenden Welt, auf historische Erinnerungen oder einfache allegorische Verzierungen hingeführt; aus dieser lebendigen Quelle unaufhörlich zu schöpfen fühlten sich alle berufen und wir glauben, dass man in dem Willen der Herrscher, die die offizielle Etikette sorgfältig feststellen liessen, nicht blos die Eitelkeit, die die Macht gibt, sondern den ausgesprochenen Willen, die Kunst eines Volkes zu leiten, erkennen muss.

Unsere beiden Beispiele zeigen Verzierungen, die die offizielle Etikette vorschrieb. Das eine ist das Brustschild eines bürgerlichen Mandarin, das andere die untere Bordüre einer Ehrenrobe.

Es gibt in China neun Stufen bürgerlicher und militärischer Mandarine; jeder dieser Beamten trägt an seiner Robe einen gestickten oder gemalten Brustschild, während die Ehren- oder Ceremonien-Roben, die zum offiziellen Kostüm gehören, mit mehr oder weniger reichen Stickereien, deren Charakter bestimmt ist, verziert sind. Grundsätzlich muss jeder neu ernannte oder zu einem neuen Amt beförderte Mandarine dem Kaiser vorgestellt werden, ehe er in seine Funktionen eintritt; jeder von ihnen muss daher das grosse Repräsentationskostüm haben. Ausserdem trägt jede legitime Frau der Mandarinen, stolz auf die ihrem Manne gewordene Stellung in umgekehrter Richtung die Insignien seines Grades; der Beamtenstand allein liefert in einem Lande von 300 000 000 Menschen schon eine genügend grosse Kundschaft für die Stickereiarbeiter und Maler, so dass es überflüssig ist, von der nicht weniger wichtigen Kundschaft der aristokratischen Klassen zu sprechen, die ausserhalb der öffentlichen Aemter stehen, aber ebenso der offiziellen Etikette unterworfen sind. Der Brustschild ist ein an das Kleid angeheftetes Stück Stoff, auf welchem bei den bürgerlichen Mandarinen Vögel und bei den militärischen Vierfüssler gestickt oder aufgemalt sind. Die so durch die Mandarinen getragenen Thiere (die „Kwan“ ist ihr wirklicher Name) sind natürlicher oder mystischer Art und sind für jeden Rang verschieden. Endlich ist bei den grossen Kostümen der Brustschild auf eine Robe gesetzt, auf die Drachen und Schlangen gestickt sind, und die kürzer ist als die Ehrenrobe, deren unterer Theil nicht verdeckt wird.

Der „pou-fou“ oder der Brustschild, der den „foung-hoang“ den Phönix der Chinesen, darstellt, ist die Insigne der höchsten bürgerlichen Beamten. Die Reproduktion, die wir davon geben, ist in natürlicher Grösse.

Die Bedeutung der auf diesem kleinen Viereck enthaltenen Dekorationen, die zugleich naturalistisch und mystisch sind, ist äusserst klar. Die Vereinigung der See- und atmosphärischen Elemente bildet einen Kosmos, in welchem die Sonne, die bei ihrem Aufgang aus den Dünsten hervortritt, mit ihren kräftigen Strahlen die Wellen trifft, die sich unter dem befruchtenden Kuss aufbäumen, während zu gleicher Zeit die Finsterniss zerstreut wird und die Luftwogen durch die Ausdehnung, welche durch die Wärme hervorgerufen wird, sich lebhaft nach allen Richtungen bewegen. Endlich färbt die Sonne mit allen Farben ihres Spectrums die Wetterwolke, die sich aus den durch ihre Einwirkung aus dem Schoos des Meeres losgelösten Nebeln bildet und die die Aufgabe haben wird, in das Innere der Erde den kräftigen befruchtenden Regen zu tragen.

In dieser chinesischen Verzierung lässt der Mensch, wie im Allgemeinen bei allen Verzierungen, in denen seine Figur nicht dargestellt ist, stets durch seinen Geist seine Anwesenheit fühlen; denn es ist in der That der Sohn des Himmels (alle Chinesen sind Söhne des Himmels), der den „foung-hoang," den Phönix, der das Sinnbild der Wiederauferstehung ist, sprechen lässt.

Der phantastische Vogel verleiht diesem kleinen Kosmos seinen wahren Sinn, den des wunderbaren Schauspiels des Tagesanbruchs in dem bezaubernden Licht unter der Einwirkung der Sonne, des ewigen und unvergleichlichen Auferweckers.

Und nun gehen wir zur Ueberschwemmung über. Das Fragment, von dem untern Theil des Ehrenkleids stammend, bildet einen kreisförmigen Streifen; ein Kleid ist rund, und der Kreis, den es bildet, erinnert an die Rundung der Erde, welche die alten Chinesen so gut kannten, dass sie selbst die Abplattung der Pole constatirt hatten. Die Ueberschwemmung, die am untern Theil der Robe der öffentlichen Beamten, einschliesslich der des Kaisers abgebildet ist, zeigt einen allgemeinen Typus; es ist ein geistreiches Emblem, das scheinbar aus der Unordnung der Natur die Häupter auftauchen lässt, die zunächst berufen sind, darin alles in Ordnung zu bringen, und dasselbe hierauf aufrecht zu erhalten, was durch das Bild ihrer regelmässigen Thätigkeit, das sie auf ihrer Brust tragen, ausgedrückt ist.

In unserem Fragment sieht man alles Schreckliche, das entsteht, wenn sich mit dem heftigen Einbruch der Wasser die vulkanischen Ausbrüche verbinden. Im Vordergrund sieht man die zerstörende Reihe der Stücke von Granit- und Porphyr-Felsen sich heranwälzen, die der Vulkan ausgestossen hat, und aus denen das Toben des Meeres Geröll mit mehr oder weniger abgerundeten Formen machen wird. In ihrem stürmischen Lauf verwischen diese Steine die Spuren der Arbeit, indem sie an ihre Stelle die Unfruchtbarkeit tragen. Die Form des vulkanischen Kraters, der sich im Hintergrund befindet, ist durch die Ausbreitung der farbigen Flammen und verschiedener Stoffe angedeutet, während der Mittelpunkt desselben durch den Auswurf der unterirdischen Wasser bezeichnet ist, die sich aus der Tiefe der Erde erheben und auf der Erde diese eigenartigen Basaltfelsen errichten, die da stehen bleiben, nachdem alles um sie her in die alte Ordnung zurückgekehrt ist, und die manchmal das Aussehen menschlicher Wohnungen haben, denen man überall den Namen Dome, oder wenn sie sich mehr der Form der Nadeln, der Obelisken etc. nähern, den Namen Spitzen gegeben hat. Aber dieses trostlose Bild einer Zerstörung, die allgemein zu sein scheint, wird durch die menschliche Kraft beherrscht. Der Kaiser ist da; die Drachen mit den fünf Klauen, die seine persönlichen Insignien sind, stellen seine hohe Vermittlung dar; es gibt nichts Rührenderes, als die zarte Scharfsinnigkeit, durch welche der Künstler andeutet, dass alles wieder gut gemacht werden wird; und wie man sicher zu den Herzen des Erdenmenschen gelangt, indem man seinen trostlosen Augen die wie ein Festbouquet mit Bändern geschmückte Gartenblume darbietet, so zeigt die chinesische Rose an, dass man trotz der Ueberschwemmung die schönen Tage der blühenden Felder wiedersehen wird.

Diese Verzierungen sind in conventioneller Zeichnung gehalten, die Ueberschwemmung ist eine Seidenstickerei, der Brustschild eine Malerei; im Grund ist jedoch die Wirkung dieselbe, da die Malerei eine Stickerei imitirt. Die feine Seide ist an und für sich schon ein glänzendes Material, dessen Glanz jedoch durch die Appretur noch vermehrt wird. Die Malerei, die sie imitiren soll, muss daher gleichfalls glänzende Farbgebung zeigen.

Die Asiaten des äussersten Orients, d. h. die Chinesen und Japanesen, haben sich besonders geschickt gezeigt, den Glanz zu bemessen, der den angewendeten Stoffen, der Natur der Gegenstände gemäss, zu geben ist. Für diese Koloristen, die nur selten stumpfe Töne, deren Vortheile sie jedoch vollständig kennen, verwenden, bildet der geschickt abgestufte Glanz, durch den man zu den reichsten Farbenspielen gelangt, eine wirkliche Bereicherung der Palette; wenn man ihre Farbenlehre nach den Wirkungen, die sie aus dem Glanz zogen, indem sie dadurch dieselbe Farbe variirten, beschreiben wollte, so würde man finden, dass diese Asiaten durch die unbegrenzte Vielseitigkeit ihrer Polychromie für ihre Industrien viel ausgedehntere Hilfsmittel haben als wir.

Da die Aesthetik der Chinesen und Japanesen wesentlich verschieden ist von unserer Art zu sehen und die Merkmale des Schönen in den Produkten der Natur und der Kunst aufzusuchen, so ist natürlich auch der Ausdruck derselben ein anderer.

Unsere Oelmaler schätzen die Vortheile des abgemessenen Glanzes, der die Farben in einen gewissen Zustand der Vibration, der Klarheit und auch der Leichtigkeit versetzt. Sonst begnügen wir uns meist die Stoffe glänzend zu machen, ohne den natürlichen Ton derselben zu ändern. Man polirt bei uns den Marmor, man wichst oder firnisst die Möbel, um den Ton des Holzes, den man beibehält, zur Geltung zu bringen; wir haben Schachteln von Spaa, auf welche man Bouquets, Vögel, Schmetterlinge malt, allein die ganze Fläche dieser Malereien ist nur mit durchsichtigem Lack bedeckt etc. Diese, übrigens unserem Geschmack entsprechende, Zurückhaltung ist weit entfernt von der Technik des äussersten Orients, wo, von dem Holz der Zimmerarbeiten bis zu dem der Möbel und von dem Karton, aus dem man tausend Gebrauchsgegenstände macht, bis zum Messing, mit dem man den Stoff verkleidet, alles mit Farben behandelt wird, die noch durch jenen wunderbaren Lack, dessen Geheimnisse uns vollständig unbekannt sind, hervorgehoben werden. Man kennt die mannichfaltigen Feinheiten der Emails mit Scheide-

wänden, die Klarheit des Emails, mit dem man die Porzellanwaaren glasirt, und den Firniss, mit dem man die Töpferwaaren bedeckt, so gut, dass es genügt an das Princip zu erinnern; interessant ist es jedoch zu constatiren, dass der Glanz, der durch diese Handwerksmeister so geschickt gehandhabt wird, hauptsächlich aus der zugleich naiven und tiefen Beobachtung der Natur hervorzugehen scheint und dass, indem sie den mächtigen, durch die Vorfahren gegebenen Anstoss verfolgten, sie mit Künstlerauge die Harmonie, welche in ihren Werken überrascht, immerwährend variirt haben. Bei einer abwechselnd energischen oder zarten Farbgebung und einer gewissen, selbst bei ihren feinsten Produkten bemerkbaren Festigkeit der Zeichnung und Klarheit des Ausdrucks, der die Weichheit fernhält, haben diese Leute sich ausserordentlich geschickt gezeigt, auf allen Gebieten der Technik einen einheitlichen und äusserst männlichen Stil zu bewahren.

Diese feinfühligen Künstler haben alles beobachtet, um nie in Verlegenheit zu kommen; denn es genügt nicht, zu Hause Gold- oder Silberfasanen zu haben, man muss auch die Natur in ihren besten Momenten beobachten. Was den Schmuck der Vögel, die Farben, die man in der Ornithologie die „Livree“ oder die „Robe“ nennt, betrifft, so erhalten sie alle ihren Glanz in dem Augenblick, in dem sie mannbar werdend, den schönsten Schmuck bedürfen und daher das Gefieder der ersten Jugend verlieren, um es durch das Hochzeitskleid zu ersetzen. Dies ist das Gesetz für alle, von dem Pfau mit dem unvergleichlichen Schillern, den Turteltauben mit den wechselnden Nüancen, den Hähnen mit dem glänzenden Schwanz, dem Paradiesvogel, dem Kolibri, bis zu dem, was man „miroir“ der Enten nennt. Es mag sich um die Schuppen der Reptilien, oder diejenigen der Fische, um die Haut der Schlangen, um die Hülle der Mollusken, um den Brustschild der Käfer, um den Panzer der Crustaceen, um die Silberfarbe der Perlmuschel, um das Oel und das Wachs der Blumen, um den Glanz der Pflanzenblätter, um das zarte Fleisch gewisser feiner Früchte handeln, überall finden wir den bezaubernden, wunderbaren Glanz, der ein Zeichen der Gesundheit, des vollen Lebens ist und eine unvergleichliche Bereicherung der dekorativen Farben bildet, die ihre Belebung, ihre feinsten Uebergänge, ihren grössten Glanz und ihren entzückendsten Reiz demselben verdanken.

Wir haben die Bedeutung der Drachen gesehen, die durch die offizielle Etikette in den chinesischen Verzierungen aufgenommen sind, und sicher ist ihnen der Glanz nöthig, um ihren Schuppenpanzer, das Email ihrer Augen und ihrer Zähne, das Horn ihrer Klauen zur Geltung zu bringen. Gewiss ist das Aussehen dieser Schutzgeister weit entfernt von der jungen und lachenden Figur der liebenswürdigen Genien in griechischem Charakter, die bei den Römern als Laren dienten und die bei uns die Engel des Hauses geworden sind; aber wie viel ist für den Maler der Dekorationen die kräftige und gewaltige Figur des Drachens vorzuziehen, der überall, wo er erscheint, einen männlichen Eindruck hervorbringt, alle Geschmacklosigkeiten ausschliesst und dem erfahrenen Auge und der befruchtenden Erfindungsgabe unendlich viele Combinationen darbietet; dieses phantastische Element, das übrigens einen moralischen Sinn hat, wird in den Händen des Dekorateurs zu einem Funken des Lebens, der sich den durch die wirkliche Welt gelieferten Elementen der Dekoration mittheilt.

Diese Zusammenstellung der fingirten Wesen mit symbolischer Bedeutung und der Erscheinungen und Produkte der Natur scheint uns wohlbedacht von denen empfohlen zu sein, welche die offizielle Etikette abgefasst haben und die Befolgung derselben so streng überwachen liessen, dass ihr Einfluss, welcher für die Industrie Chinas von der grössten Bedeutung gewesen ist, gesichert war. In jedem Fall, selbst wenn in dem, was uns das Resultat einer genauen Vorüberlegung und eines festen Plans zu sein scheint, nur ein Zufall zu erkennen wäre, könnte der nächtliche Spinner seine köstlichen Kokons in keinen bessern Händen als denen des chinesischen Handwerkers lassen.

Die Originale sind im Besitz des Herausgebers.

CHINESISCH.

Zerstreute, bemalte und vergoldete ornamentale Motive auf lackiertem Holz.

Im Princip ist die Art dieser Verzierungsweise dieselbe wie bei den Basreliefs der egyptischen Mauern. Eine eingeschnittene Contour begrenzt das Motiv, das nicht vorspringt, sondern in der Ebene der ganzen Oberfläche bleibt. Entweder zeichnen gravirte Striche die Details ab, oder es erhalten die vertieften Figuren Einzeichnungen durch linienartige Gräte. Der Chinese wendet dieses Verfahren mit solcher Geschicklichkeit an, dass er den dargestellten Wesen und Dingen auf diese Weise den Anschein eines Reliefs giebt, eine Illusion, die er noch einigermassen vervollständigt, indem er auf den scheinbar hervortretenden Theilen eine Abnutzung der Vergoldung nachahmt, welche die Zeit und der Gebrauch durch Reibung auf den Vorsprüngen hervorbringen würde.

Abgesehen von dieser Gleichartigkeit der Technik ist die ausserordentlich belebte chinesische Ornamentation sehr verschieden von den dekorativen Starrheiten des alten Egyptens. Bei den Chinesen tritt der Ausdruck des Lebens mit einer Kraft und Fülle hervor, denen man nirgends in demselben Grade begegnet. Auf beiden Seiten ist die Ornamentik eine Sprache, jedoch nicht derselben Natur, denn der Chinese, beobachtend und erfinderisch, ist viel natürlicher als der egyptische Symboliker.

Die Gleichzeitigkeit der beiden Künste ist mindestens sicher, da man dekorirte chinesische Porzellangeschirre in den alten Grüften gefunden hat; ausserdem erhält die Annahme, dass die chinesischen Dekorationen früheren Datums sind, stets neue Bestätigung. Der Charakter ihrer Ornamentik würde selbst dafür sprechen.

„Jede Race bildet ihre Sprache, wie jeder Vogel seinen Gesang bildet," sagt Dr. Clavel. Unter den in erster Linie gestellten Hypothesen über die Wahrscheinlichkeit des Ursprungs der menschlichen Sprache finden wir die, dass während der Periode der Bildung und Feststellung der gesprochenen Sprache der Mensch nöthig hatte, eine transitorische, nicht hörbare Sprache zu Hilfe zu nehmen, denn wollte er von einer noch nicht benannten Sache oder Wesen sprechen, so konnte dies nur durch Zeichnung dieses Wesens oder dieser Sache in grossen Zügen geschehen; diese Hypothese vorausgesetzt, kann man mit der Entstehung der Sprache den Ursprung des darstellenden Zeichnens, von dem man Beispiele auf Waffen und Utensilien, die in die frühesten Zeiten der Menschen, in die Epoche des Steinalters zurückgreifen, in Verbindung bringen. Indem man die Verschiedenheit der zerstreuten Motive bei den Dekorationen dieses Genres untersucht, Motive aus allen Gebieten der Natur, von denen eine gewisse Anzahl eine directe Berührung mit den in ihrem Element beobachteten Creaturen kund geben, findet man in ihrem umfassenden und doch einfachen Ausdruck einen directen Abglanz dessen, was die ersten Versuche der Bildung der Augensprache sein mussten, die nicht Hieroglyphenschrift ist und keines Champollion bedarf, um verstanden zu werden.

Es ist eine Gesammtheit, die die Elemente einer so zusammengesetzten Dekoration geliefert hat; ihre Sprache, ihr „Gesang" ist ein Werk der Race, eine nationale Produktion, noch voll Herbheit der Ursprünglichkeit. Das Gesammtgebiet hat sich aus tausend Elementen gebildet: dieser hat die Cephalopoden beobachtet, er hat die Tintenschnecke gesehen, die die Materie ausstosst, mittelst deren sie eine Wolke bildet, um sich dem Blick ihrer Feinde zu entziehen; er zeichnet das Bild derselben mit artistischem Instinkt und wir haben ein weiteres decoratives Motiv; ein anderer und hundert andere verwerthen die Krystalle, die Petrefacten und Mollusken des Süss- und Seewassers, diese schwimmenden Wesen, deren Organismus mehr und mehr verfällt, indem sie die Keimung dem Zufall überlassen; da entstehen durch Absonderung des Kalkkarbonats die steinigen Polypengehäuse, dort noch schwimmende belebte Massen, anscheinend ohne Gefühl, ohne Zusammenziehbarkeit, Schwammwülstchen, frei von Geburt an, deren faser-gelatinartige Substanz Wesen niedrigster Ordnung erkennen lässt, Bildungen amorphen Genres, der Zwischenstufe zwischen Thieren und Pflanzen etc.

Diese Arten, von denen die ersten Chinesen vielleicht die ebenso zahlreichen fossilen Varietäten gekannt haben, findet man überall in Masse. Wie viele Völker gibt es, die daraus dekorative Elemente geschöpft haben, und wie viele gibt es, die den guten Geschmack gehabt haben, in ihren Dekorationen diese spontanen Elemente festzuhalten, die dem geistigen Scharfsinn der Urvölker zu verdanken sind, deren ornamentale Kunst vor den Satzungen entstanden war, welche unter anderen Himmeln die höheren Künste geregelt haben und denen alles übrige fataler Weise untergeordnet wurde.

Die Verschiedenheit der Wesen und Dinge, denen die Chinesen einen derartigen Stempel aufzudrücken verstanden, dass dieselbe als ornamentale Motive gelten konnten, wird noch dadurch vermehrt, dass sie selbst leblosen Dingen eine gewisse Bewegung zu geben vermochten. Man kann sich hievon ein Bild machen, wenn man unsere Tafel betrachtet; keine Dekorateure haben die Gesetze des Schwimmens in dem athmosphärischen oder wässrigen Fluidum besser wie sie gekannt; in dieser Dekoration, bei der das Schwarz des lackirten Holzes eine künstliche Atmosphäre bildet, die aus dem Wasser und der Luft gemischt hergestellt wäre, und in der alles, was athmet, ohne Mühe leben würde, schwimmt alles mit einer Bewegung, die sich von der belebten Welt allen benachbarten Gegenständen mittheilt. Es ist eine bezaubernde Wirkung, wie etwa diejenige eines idealen Aquariums, durch dessen Glas man die wunderbaren Gebilde einer ganzen Welt sehen würde.

Der Geschmack, den die Chinesen bewiesen haben, ist nicht der unsrige, aber die Arbeiten sind bald so wirklich männlich, bald tragen sie mit den kräftigen oder zarten Färbungen, die ihnen die Leute mit den schrägen Augen geben, den Stempel eines solchen Reizes, dass man die guten chinesischen Produkte auf das Niveau unserer besten ornamentalen Dekorationen stellen muss. Sie erhalten sich auf dieser Höhe durch Eigenschaften, die ganz verschieden sind von denjenigen, welche sich bei uns durch den Einfluss der Egypter, der Griechen und der Etrusker entwickelt haben und die in der Neigung zu Gesetzen, zu Massen, zur Vollkommenheit der Formen, die jedoch oft durch chinesische Elemente verwirrt werden, ihren Ausdruck finden.

Wenn die Dimensionen unserer Tafel uns nicht verboten hätten, andere als die hier vereinigten Muster zu geben, die von den Bordüren einer Gesammtdekoration stammen, bei der das Wasser und die Erde mit ihren eigenthümlichen Pflanzen und ihrer eigenartigen Welt die Elemente zu einer prächtigen Zusammenstellung liefern, die für die Dinge dieser Art das ist, was für die Metalle der Guss des Metalls von Corinth ist, könnte man beurtheilen, wie weit wir entfernt sind, hier in Betreff der chinesischen Arbeiten zu übertreiben, die in dem Gebiet der Dekoration eine Kenntniss und ein Verständniss der Farbgebung ohne ihres Gleichen kund geben.

Die zerstreuten Motive auf dieser Tafel, von denen wir die ausgezeichneten Muster besassen, finden sich in dieser Form und in einer ähnlichen Vertheilung auf den Rahmen eines prunkvollen Windschirms in grösstem Format und einer künstlerischen Ausführung von ganz aussergewöhnlichem Werth; derselbe ist im Besitz von L. Bing, dessen liebenswürdiger Gefälligkeit wir es verdanken, dass wir die Bemalung der verschiedenen Figuren geben konnen.

Das ganz prachtvolle Möbel, dessen Rahmen in dieser Weise verziert sind, wurde gegen das Ende des sechzehnten Jahrhunderts ausgeführt.

CHINA.

Stickerei, dekorative Malereien.

Die Chinesen haben zwei Arten der Darstellung, von denen sie je nach der Natur des Gegenstandes, den sie zu dekoriren haben, Gebrauch machen. Bei den Stickereien behalten sie im allgemeinen die conventionelle Zeichnung der alten Vorbilder bei und bereichern sie durch eine gleichfalls conventionelle Farbgebung voll Kraft, Glanz oder Harmonie, je nach Bedürfniss. Sie erhalten so bei breiten und synthetischen Formen eine dekorative Bewegung und gewissermassen eine Überfülle des Ausdrucks, die kein Volk, weder ein altes noch ein modernes wie sie hervorzubringen vermocht hat.

Das auf unserer Tafel abgebildete Stück eines Kleides (Stickerei auf schwarzem Grund) giebt eine kleine Probe ihrer Geschicklichkeit auf diesem Gebiet. Zeichnung und Farben, alles ist darin conventionell. Betrachten wir jedoch diese Art Schmetterling mit dem starren, direkt auf den Beschauer gerichteten Blick, in dem Wirbel eines leuchtenden Dunstes, mit dampfenden Nüstern (gleichviel ob ein Schmetterling Nüstern hat) und in dem blitzenden Flug seiner Fledermausflügel die Moleküle der Befruchtung ausstreuend, wen ergreift nicht die Empfindung, die ein in seinem Lauf durch die Luft, gleichsam wie zum Überfall dem menschlichen Auge sich näherndes Insekt hervorbringt! Ob gross oder klein, bewaffnet oder nicht, man hat nicht die Zeit zu unterscheiden. Es ist ein Ungeheuer.

Dieser Flug des Insekts wird hier durch ein Spiel erregter Wellen, die die Bordüre bilden, ergänzt; man kann auch sie alle belebt nennen; zwischen diesen ihren Gischt auswerfenden rollenden Wogen bemerkt man überall Fischaugen und fremdartige Formen, die Mäuler zu sein scheinen, welche aus dem Wasser auftauchen, um alle Elemente des molekularen Lebens aufzuzehren, welche im Raume schwebend, den Grund des Stoffs selbst mit der Dekoration verschmelzen, indem das Schwarz darin zur Atmosphäre wird.

Die zweite Art der Darstellung bei den Chinesen ist die naturalistische Malerei; bei einer scheinbaren Unbefangenheit folgt diese Natur allen Launen der Phantasie. Die Elemente bei jedem der kleinen hier wiedergegebenen Bilder (ungefähr 50 Centimeter Höhe) sind nahe beisammen. Für dieses Genre bildet ein Baumzweig und ein Vogel, ein Blatt und eine Blume, frei und ungezwungen in eine luftige Fläche gesetzt, das ganze Prinzip der Dekoration; man folgt diesen von Licht umflossenen Malereien in ihrer harmonischen Mannichfaltigkeit mit wirklichem Entzücken.

Manchmal erhält die Komposition das Aussehen einer Landschaft; allein der Hintergrund wird nur sehr leicht angedeutet und die Klarheit der Dekoration leidet darunter niemals Noth.

Die Füllungen in vertikalen Bändern wie die, welche wir darstellen und welche zu der verbreitetsten Art gehören, imitiren die enge Öffnung eines Fensters, durch das man ein zufällig in die Augen fallendes Bruchstück der Aussenwelt erblickt. Die Chinesen und natürlich auch die Japanesen, die so häufig von demselben genialen Geiste inspiriert sind, zeichnen sich dadurch aus, dass sie es verstehen, diese heitere, lichte Welt, welche oft voll unerwarteter und reizender Überraschungen ist, auszunützen, dass sie die Dinge und Kreaturen gleichsam verklären, indem sie deren Silhouetten und Farben sich von der gleichmässigen, in leuchtendem und zugleich ruhigem Ton gehaltenen Fläche abheben lassen.

Die kleinen in Aquarell gemalten Bilder dieser Art dienen zur Dekoration der Innenräume; man hängt sie in den bewohnten Räumen in systematischer Reihung zu zweien, vieren oder sechsen (Kwapin oder Tyvo genannt), und manchmal zu zwölfen (wei-pin genannt) auf.

Siehe die Memoiren über China von dem Grafen d'Escayrac de Lauture. Paris, 1865.

7

CHINA.

Naturalistische Malereien, Stickereien, gedruckte Ornamente.

Wie bei der Tafel mit dem Zeichen der Leier findet man auf diesem Blatt verschiedene Arten der chinesischen, mehr oder weniger auch durch die Japanesen befolgten Dekorationsmethoden, indem wir zum Theil Beispiele von freier Malerei auf Seide oder Papier, von Stickereien oder von gedruckten Stoffen wiedergeben.

Den Beispielen der naturalistischen Malerei in schmalen und hohen Feldern, deren reiche Fülle so bemerkenswerth ist, fügen wir eine Dekoration auf breitem Feld bei, die aus einem herabhängenden blühenden Zweig, auf welchen sich ein Vogel gesetzt hat, besteht. Dieses Beispiel zeigt in reizender Weise eines der Hilfsmittel des klaren, heitern, luftigen Genres, so wahrhaft voll von Poesie, für welches die Chinesen und Japanesen so viel Talent an den Tag legen. Die beiden Bänder auf schwarzem Grund sind Stickereien, die eine Dekoration ganz entgegengesetzter Art bilden. Pflanzen, Blumen, Vögel, Insekten und selbst Wellen, alle diese farbigen Darstellungen heben sich von dem schwarzen Grund mehr oder weniger glänzend ab, wobei das Schillern der Seide, wo es nöthig ist, den grössten Glanz verleiht. Jedes dieser zusammenhängenden Motive bildet ein Bouquet, eine Art Knollen, in dem sich Insekten, Vögel etc., bei denen die Zeichnung die Natur nachzuahmen bestrebt ist, eingenistet haben.

Das Band auf kastanienbraunem-karmoisinrothem Grund gehört einer früheren Periode an. Es ist das Fragment eines Druckes, dessen typische Hilfsmittel äusserst elementarer Natur sind. Die Zeichnung der Conturen ist mit dem Grund selbst aufgedruckt; durch Hinzufügung einiger glatter Töne ist die Dekoration variirt und belebt. Bei diesem Genre ist nach den Gesetzen einer richtigen Farbenharmonie die Harmonie des Ornaments selbst dem herrschenden Grundton untergeordnet. Die Chinesen zeichnen sich in dieser Richtung aus und man erkennt in einem Fragment wie dieses ist, das geübte Auge der Leute, die die schönsten Emails der Welt hervorgebracht haben. Der phantastische Vogel, dessen Flug das Motiv durchschneidet, ist der „fo-hang“, der seinem Charakter nach zu den klassischen Dekorationen gehört.

Die Originale zu diesen verschiedenen Beispielen sind im Besitz des Herausgebers.

JAPAN.

Dekorationen in verschiedenen Metallen.
Stichblätter, Ringe und Scheiden von Messern und Säbeln.

Aimé Humbert sagt: „Es gibt eigentlich in Japan weder Goldschmiede noch Juweliere. In Yeddo haben die Steinschneider nichts Besseres zu thun, als Bergcrystalle zu schleifen. Die Arbeiten, welche am meisten an die Goldschmiedekunst erinnern, bestehen in der Dekoration der Waffen der Jakounineu. Man bereichert mit allen Arten von Ornamenten in vorwiegend friedlichem Charakter den Griff, das Stichblatt und die Ringe der Scheiden ihrer beiden Säbel, sowie auch die Metallscheide eines Messers, das sie in eine Oeffnung stecken, welche an der Scheide der kleinern dieser beiden Waffen angebracht ist.“ (Le Japon, voyage de 1863 1864.)

Man verwendet zur Ornamentation dieser kleinen Flächen Gold, Silber, Stahl, Kupfer, Bronce und eine unter dem Namen Metall von Sawa bekannte Composition, deren Unterabtheilungen das „chibouchi“ und das „shakuds“ sind. Die verschiedenen Metalle sind incrustirt und ihre Wirkung wird noch durch Gravirung und Ciselirung erhöht.

Die hier wiedergegebenen Gegenstände sprechen für sich selbst, so dass wir den Werth dieses Verfahrens nicht weiter hervorzuheben brauchen. Einige dieser Beispiele sind wahre Wunder von Geschicklichkeit und Geschmack. Der Japanese versteht es aus allem, oder nahezu aus nichts etwas zu machen. Die Mythologie des Reichs der aufgehenden Sonne nimmt nur eine untergeordnete Stellung bei diesen Ornamentationen ein; ausserdem sieht man nur Wesen und Gegenstände, die bei uns nicht weniger zu Hause sind als in Japan. Auch wir haben blühende Apfelbäume, Wasser- und Landgräser, Weinreben, sich streitende Vögelchen, Kähne, die längs einer Woge hingleiten, Vögel, die in ihrem hohen Fluge mit den Sternen in Verbindung zu stehen scheinen, Pferde, Fische, Schmetterlinge, Insecten etc. Unsere Meister könnten, indem sie mit dem Gefühl, das die Japanesen an den Tag legen, aus denselben Quellen schöpften, neue Vorbilder schaffen, die im Stande wären, den Beifall der feinfühligen Künstler zu erhalten. Das Feld ist weit und das Ziel verführerisch. Wir glaubten in den Stichblättern der Säbel das mittlere enge Loch, durch das die Klinge geht, nicht wiedergeben zu müssen; dasselbe wird nie als Dekorationsmotiv benützt und nichts setzt es mit der Gesammtdekoration in Verbindung. Diese Oeffnung, die bei der zusammengestellten Waffe nicht als solche erscheint, zu unterdrücken, schien uns für das Verständniss dieser kleinen Dekorationen, die natürlich nur seitliche sein konnten, eher vortheilhaft als nachtheilig.

Alle diese Stücke, welche in der Abtheilung für Metall auf der Ausstellung der „Union centrale“ im Jahre 1880 zu sehen waren, stammen aus der prächtigen Sammlung des Herrn Montefiore.

JAPANESICH.

Färbung der Metalle.
Dekoration von Waffen und Geräthen.

Diese Tafel bildet die Fortsetzung derjenigen mit dem Zeichen der Libelle. Zu den Stichblättern und Ringen der Schwerter, zu den Scheiden der kleinen Messer, die zu diesen Waffen gehören, kommen auf dieser Tafel Degenknöpfe und einige Beispiele von Gegenständen verschiedener Bestimmung.

Der Japanese, der selbst keine Schmuckgegenstände trägt, liebt es, mit derartigen Produkten der Goldschmiedekunst zahlreiche häusliche Geräthe und selbst Möbel zu schmücken. An Hausapotheken, silbernen Theekannen, Bonbonnieren, Spiegelkästchen, Pfeifendeckeln, Schalen mit Deckeln, Blumenvasen, überall wendet er diese Goldschmiedekunst an, bei der er durch die verschiedensten Nüancirungen des Goldes, des Silbers und Kupfers, die auf hunderterlei Weise combinirt und modificirt sind, Abwechslung hinein bringt. Nur der Japanese kennt das Geheimniss, den Glanz dieser Nüancen mit solchem Geschick zu erhöhen oder zu dämpfen, dass die Abwechslung in den diesen Metallen gegebenen Variationen den Reichthum einer wirklichen Farbenpalette darbietet.

Josse sagt in seinem äusserst interessanten Brief, der uns hier als Führer dient und der in der „Revue des arts décoratifs“ im Juni 1883 veröffentlicht ist: Kein Chemiker hat die Metalle zerrieben, wie dies der japanesische Goldschmied oder Bronzirer zu thun versteht, keiner hat durch Einwirkung von Säuren und Salzen die Wirkung der Bronze oder des Silbers so variirt, wie der Arbeiter von Kioto oder wie der von Kanga, welcher vielleicht weniger gelehrt als der erste, jedoch erfinderischer die niellirte Silberschale in die Erde eingrub oder die Kupfervasen in das Meer versenkte und sie nicht eher wieder herausnahm, als bis die Occidation eine vollständige war, es mochte zehn oder zwanzig Jahre dauern, bis die Zeit ihr Werk gethan hatte. Der Künstler vermachte das Geheimniss dieses Verstecks seinem Sohne, allein die Gegenstände wurden desshalb keinen Tag früher herausgenommen.

Unter den Mitteln, welche die Japanesen anwendeten, um ihren Metallen die harmonische und reiche Farbenscala zu verschaffen, führt Josse an, dass dieselben, weit entfernt die fremden Körper, die das Kupfer im Naturzustand enthält, zu entfernen, wie dies unsere Chemiker machen, sie im Gegentheil darin absichtlich die Spuren von Schwefel, von Arsenik, von Eisen oder von Blei lassen; sie fügen ausserdem noch von diesen Stoffen und von vielen andern hinzu. Die Beimischung von Blei verschafft ihnen violettes, schwarzes, grünes Kupfer, das wir nicht haben. Diese letzten Legirungen nennen sie das „chudo“, „udo“ und „seido“. Es gibt noch das „sentokudo“, das „shakudo“, das „schinchiu“ und das „chibuichi“; in diesem letzteren befinden sich vier Zehntel, Silber. Dies ist eine Färbung des Metalls, die man bei diesen Gegenständen von der Färbung der Oberflächen unterscheiden muss, denn die Oberfläche des Metalls zu färben, erfordert wieder eine andere Technik, als diejenige der Mischungen in der Masse. Durch Ciselirung wird die Oberfläche des Metalls verändert, man kann sie rauh oder glatt, weich und seidenartig wie eine Baumfrucht, gewirkt wie einen Stoff, gerippt wie ein Blatt, haarig wie einen Pelz, gekörnt wie eine Gänsehaut, schwammicht wie gewisse Steine machen, wobei die Säure zur Erlangung dieser Effecte beiträgt.

Dies sind einige jener Operationen, durch welche z. B. das Gold nicht ausschliesslich den gelben, rothen oder grünen Ton hat, den wir an ihm kennen, sondern in Goldlack mit ruhigem Glanz oder mit vibrirenden Punktirungen umgebildet wird. Das Silber geht von perlmutterartigen Tönen in Grau und Schwarz über; es wird veilchenblau wie die Kehle einer Taube oder matt wie Jungfernwachs. Endlich verbinden die Japanesen mit der Eigenartigkeit der Farbe auch eine eigenartige Zeichnung, wie man dies aus der überraschenden Verschiedenheit der hier zusammengestellten Verzierungen sehen kann.

Alle diese Stücke gehören der prächtigen Sammlung von C. L. Montefiore an und waren auf der, durch die „Union centrale“ im Jahr 1880 organisirten Modellausstellung zu sehen. Wir danken von Neuem dem liebenswürdigen Sammler für die Zuvorkommenheit, mit der uns ihre Reproduktion gewährt wurde.

JAPANESISCH.

Dekoration der alten Gewebe.

Diese Motive gehören derselben Serie von Mustern an, wie diejenigen, welche auf der Tafel mit dem Zeichen des Blasebalgs wiedergegeben sind; sie stammen wie jene von „den Windschirmen mit hundert Mustern". Bei aller Verschiedenheit zeigen sie doch dasselbe Princip gedämpfter Töne und zarter Harmonie, dessen guter Geschmack sich nicht verbirgt. Manche Formen tragen den Charakter der primitiven mosaikartigen Weberei, der an gewisse Arbeiten der Australier erinnert, die, aus vegetabilischen Fasern und geflochtenen Binsen hergestellt, den Griff der Pagajen und verschiedene Geräthe zierten.

Wir erinnern daran, dass diese brochirten und gewobenen Stoffe, die eine höchst interessante kunsthistorische Sammlung bilden, da die Motive das Product einer Fabrikation sind, die annähernd in das siebzehnte und achtzehnte Jahrhundert zurückreicht, den durch S. Bing in der „Union centrale des arts décoratifs" im Jahr 1882 ausgestellten Wandschirmen entnommen sind.

JAPAN.

Dekoration der Gewebe. Die Windschirme mit den hundert Mustern.

Unter den verschiedenen Methoden, welche die Japanesen anwenden, um die Flügel ihrer Windschirme zu verzieren, finden wir eine, die darin besteht, verschiedene brochirte und gewobene Stoffmuster darauf anzubringen, wodurch dieselben eine Art kunsthistorischer Sammlung von sehr hohem Interesse bilden. Diese Fragmente sind in ziemlich regelmässiger Reihenfolge angeordnet, wobei die Motive getrennt von einander bleiben; jedes von ihnen gibt ein vollständiges Bild von der Wirkung, welche durch Wiederholung hervorgebracht wird.

Die hier zusammengestellten Typen stammen von zwei dieser Windschirme, die als „Paravents aux cent échantillons" bezeichnet werden.

Kein Werk dürfte über die japanische Industrie sicherere Anhaltspunkte geben, als diese Tafeln, weil wir Fragmente von Erzeugnissen vor uns haben, die im siebzehnten und achtzehnten Jahrhundert fabricirt wurden und im Gebrauch waren.

Wir verdanken es der bekannten Zuvorkommenheit des Herrn S. Bing, der zwei derartige Windschirme auf der „exposition de l'Union centrale des arts décoratifs" im Jahr 1882 ausgestellt hatte, dass wir einen Theil dieser Muster wiedergeben konnten.

JAPAN.

Gedruckte Papiertapeten.
In China und Japan gebräuchliche Fabrikation.

Die für die Tapezierung der Zimmer gedruckten Tapeten, die man lange vor uns in China und Japan benützte, sind von unsern Tapeten ebenso verschieden durch den Charakter ihrer Verzierungen wie durch die primitive Art ihrer Fabrikation. Weit entfernt, auf Kilometer langem, endlosem Papier hergestellt und in Rollen für den Verkauf vertheilt zu werden, sind sie in kleinen Blättern von dem Druckmodell abgezogen und selbst die billigsten Tapeten werden in dieser Weise auf Bogen-Papier gedruckt. Escayrac de Lauture gibt als die im grössten Theil von China gebräuchlichen Maasse an: 0,346 m auf 0,266 m und 0,994 m auf 0,625 m. Die fünf Beispiele auf dem untern Theil unserer Tafel variiren in Wirklichkeit zwischen 0,15 m auf 0,30 m und 0,47 m auf 0,35 m.

In Folge dieses Verfahrens erhält die Dekoration gewöhnlich geringe Dimensionen; in der That hemmt die relative Kleinheit dieser Papiervierecke die Entfaltung einer ornamentalen Pracht, wie man sie häufig bei unsern Tapeten findet. Die Chinesen und Japanesen stehen übrigens in Beziehung auf derartige Compositionen weit hinter den Persern zurück, die in der Zusammenstellung ihrer Fayence-Fliesen so erfinderisch sind.

Der Geschmack ist ausserdem nicht derselbe wie bei uns. Die Japanesen dekoriren ihre Tapeten mit einer bemerkenswerthen Mässigung, einem Verständniss, das man als wirklich bedeutend betrachten muss und sehr häufig mit einer entzückenden Phantasie. Die Ausstattung ihrer Wohnungen mit Tapeten wird mindestens einmal im Jahr erneuert; dieser Gebrauch bedingt auch die Billigkeit des verwendeten Materials. Man kann annehmen, dass die Sparsamkeit in diesem Industriezweig, die natürlich eine geringe Zahl von Drucklagen übereinander bedingen musste, auf die Erhaltung der einfachen Farbgebung bei diesen hübschen gedruckten Blättern nicht ohne Einfluss war; die hier gegebenen Beispiele, die aus den bescheidensten Zimmern Chinas und Japans stammen, würden bei uns mehr als ein feinfühlendes Auge entzücken.

Mit Ausnahme des Blatts, auf dem kleine blaue Vögel fliegen, zeigen die Beispiele auf der untern Hälfte unserer Tafel nur zwei Töne; die matten Töne sind mit dem Pinsel, die metallischen auf irgend eine analoge Weise aufgetragen. Das Dessin wird durch einen einzigen Druck mit der Presse und zwar in undurchsichtiger Farbe hergestellt, gleichviel ob es sich um weiss, um irgend eine Farbe, oder um Metall handelt; jedes dieser Blätter ist durch einen eingepressten Rand begrenzt, um die Zusammensetzung zu erleichtern; vor dem Aufkleben müssen alle Stücke beschnitten werden. Der Quadratmeter Tapete mit Rosetten und versilberten Lichtern stellt sich in China auf ungefähr elf Centimes.

Ausser diesen billigen Blättern, die allgemein gebräuchlich sind, fabricirt man auch Tapeten, die sowohl wegen ihrer Composition als auch wegen der zahlreichen übereinandergelegten Töne wahrhafte Luxusprodukte sind. Das auf der obern Hälfte unserer Tafel gegebene Beispiel gehört dieser Kategorie an. Das sehr starke Papier ist von besserer Qualität; der Grund ist mit dem Pinsel aufgetragen, vielleicht in mehreren Lagen, denn die

Schichte ist sehr dick und scheint ausserdem poliert. Dieses Blatt, das in Wirklichkeit 62 auf 50 Centimeter misst, ist nur ein Fragment, das auf drei Seiten mitten in der Druckfläche abgeschnitten ist, so dass wir die ursprüngliche Grösse des ganzen Stücks nicht angeben können. Was man davon sieht, genügt jedoch, um die Existenz einer weniger primitiven und noch weniger sparsamen Fabrikation, als die, von der wir vorher gesprochen haben, zu beweisen. Die verschmolzenen Töne finden sich bei diesem letzten Beispiel vielfach; das Hauptgeheimniss der Harmonie dieser etwas dünnen Dekoration liegt in den in Silber gedruckten Rippen der Blätter, sowie den Contouren der Blumen und Früchte, die sich über die ganze Dekoration ausdehnen. Dieses Fragment zeigt ein Beispiel von dem Ausweg, den der Japanese zu finden weiss, um die Magerkeit eines in einem abgeschnittenen dürren Zweig, wie wir ihn hier sehen, bestehenden Motivs zu verdecken; er hat diesem Missstand durch Verbindung von Weinranken mit den Stengeln der grossen Zweige abgeholfen.

Die Chinesen und Japanesen verwenden zuweilen das endlose Muster in regelmässigen Wiederholungen, das nur eine Gravirung verlangt, wie dies die drei Beispiele in der Mitte unserer Tafel zeigen, bald stellen sie zwei oder drei Blätter in der durch die Stempel bedingten Reihenfolge zusammen. Die zwei Beispiele unten auf unserer Tafel gehören dieser letzteren Art an.

Die Originalblätter sind im Besitz des Herausgebers.

JAPAN.

Vibrirende Verzierungen auf ebenen Flächen.

So unzweifelhaft es ist, dass wir noch viel von den Asiaten der gelben Rasse in Betreff der Bemalung der Verzierungen zu lernen haben, so nützlich wäre es dahin zu streben den Geist zu durchdringen der dieselben beseelt, sowohl bei der Wahl als auch bei der Anordnung vieler dekorativer Gegenstände, deren mehr oder weniger originelle und unerwartete Wirkung unsere Augen fesselt, während uns nur zu oft ihr Sinn entgeht. Der Grundgedanke ist im Allgemeinen nicht nur interessant, sondern manchmal von einer Tiefe, welche eine ernstere Schule erkennen lässt, als die mit der sich unsere Handwerker begnügen.

Die Japanesen zeichnen sich dadurch aus, dass sie mit einfachen Mitteln die mannigfaltigsten Wirkungen auf ebenen Flächen, wie z. B. auf Stoffen oder Tapeten hervorbringen. Unsere Tafel vereinigt einige Beispiele eines Genres das man ihre „vibrirende" Dekoration nennen kann.

Der Japanese, der die Bewegung, das Leben liebt und der daher seine Verzierungen beleben will, ist bestrebt, die Erscheinungen der Schöpfung zu beobachten die sich bald durch eine lebhafte oder latente Bewegung, bald durch optische Eindrücke, die den Schein einer Bewegung hervorbringen, wie z. B. das lebhafte Funkeln oder der Glanz des Feuerwerks, kundgeben.

Die Zeichnung oder die Farbe, abwechselnd überwiegend oder glücklich combinirt, dienen dazu, diese verschiedenen Eindrücke hervorzubringen. Um aus der Beobachtung der Naturerscheinungen ein ausgesprochenes ornamentales Motiv zu erhalten, dessen Zusammensetzung einen künstlerischen Charakter darbietet, ist es jedoch nothwendig, dass die Scharfsinnigkeit des Dekorateurs auf ernste Kenntnisse gestützt sei. Die positiven Wissenschaften die es ermöglichen, die Gesetze der Erscheinungen zu bestimmen, sind für den Künstler von grossem Werth, denn während sie ihm das Interesse für diese Gesetze einflössen, lehren sie ihn das zu sehen, was die zerstreuten Augen der Unwissenheit nicht sehen. Das Schauspiel der immerwährenden Befruchtung, die Veränderlichkeit der in Gährung begriffenen Natur, liefern vor allem dem Japanesen Bilder, die unter dem täglichen und constanten, durch die atmosphärischen Einwirkungen, wie diejenige der Wärme, der Luft, der Winde, der Trockenheit, der Feuchtigkeit, des Frosts etc. bedingten Wechsel, in's Unendliche variiren.

Diese fortwährende Thätigkeit, die das Leben selbst ist und die sich in so vielen Formen in den Umbildungen der Natur kundgiebt, hat hier mehrere unserer Verzierungen, hauptsächlich die Nummern 1, 2 und 3 beeinflusst.

Der Japanese weiss, dass unter den fortwährend, jedoch oft kaum merklich thätigen Naturkräften die Wirkung des Wassers viel ausgesprochener ist, als diejenige der andern äusserlich wirkenden Kräfte; er weiss ausserdem, dass die Wirkung des Wassers nicht allein zerstörend ist, sondern auch erzeugend und zwar haupt-

sächlich durch die chemische Natur gewisser Substanzen, die es enthalten kann, wie z. B. die Kohlensäure. Die Bewegung einer Befruchtung sehen wir in Figur 1, die durch gleiche, symmetrisch vertheilte dekorative Rosetten auf einem gleichmässigen Grund gebildet ist, also eine der primitivsten Dekorationsmethoden zeigt; dieselbe tritt uns jedoch bei dem vorliegenden Beispiel, das seine Entstehung der Beobachtung eines in der Bildung begriffenen Torflagers verdankt, in einem merkwürdigen neuen Gewand entgegen.

Die Torfmoore entstehen im Allgemeinen (es braucht eine Reihe von Jahrhunderten) in tiefen, flachen und sumpfigen Thälern, hauptsächlich in stagnirendem Wasser. Dort lagern sich Pflanzen ab, die sich nach und nach in das, was man Torf nennt, verwandeln. Diese Lager sind hauptsächlich durch die Anhäufung von Wasserpflanzen, zu denen noch Landpflanzen hinzukommen, gebildet. Beinahe in allen Fällen gehören die Torflager den Süsswasserbildungen an, und obgleich die stagnirenden Wasser nicht die durch durchlaufene Abhänge entstehende Kraft haben, so sind sie doch weit entfernt, unbeweglich zu sein, denn ihre Bewegung entsteht durch das Wachsthum der Vegetabilien, des Baumes und der Pflanzen, die durch den Saft der Erde und die atmosphärischen Flüssigkeiten genährt, den Kohlenstoff und Sauerstoff enthalten, deren Vereinigung die Säuren bildet, die das Wasser in einem Gährungszustand erhalten, durch welchen eine Unruhe und strudelnde Bewegung entsteht, die hier deutlich durch die Blume angedeutet sind, welche durch diesen Antrieb die schraubenförmige Form ihres Blattwerks erhält. Die drehende Bewegung ist ausserdem der ganzen Vegetation aufgedrückt, welche die Oberfläche des Wassers bedeckt, dessen Tiefe von Zeit zu Zeit durch schwarze Flecken, welche durch die Zwischenräume entstehen, ausgedrückt ist.

Nro. 2. Eine tiefschwarze Zeichnung auf einem gemilderten schwarzen Grund, setzt sich aus gegeneinanderlaufenden, gewundenen Linien zusammen, die eine wellenförmige Figur bilden. Es ist hier nicht mehr die heftige Drehung, die durch Aufbrausen entsteht, sondern die Bewegung eines fliessenden Wassers, das sich mit dem majestätischen Drängen einer Masse voll Kraft vorwärts bewegt, fähig, durch ihre eigene Wucht alle Hindernisse niederzuwerfen. Die von diesem Element mit sich geführten Pflanzen deuten vielleicht den Durchbruch von gestauten Wassern an, die triumphirend vordringen und die, nachdem sie unterwühlte Berge in Meerbusen verwandelt haben, nachdem sie sich über endlose Länder ausgedehnt haben, Inseln bilden, welche diese Pflanzen befruchten werden. Dieses auf Schwarz vibrirende Schwarz trägt die Geheimnisse irgend einer Befruchtung in sich. Es sind die schlammigen und wohlthätigen Wasser eines Nils oder eines Ganges, die vorüberfliessen.

Nro. 4 mit den rasch fliegenden Vögeln, die in Weiss auf einem blauen Himmel, der überall durchscheint, gezeichnet sind, wie wenn diese Vögel einen Körper ohne Masse hätten, zeigt eine jener optischen Täuschungen, die in der reinen Atmosphäre entstehen, wenn die Sonne „ihre Ströme Lichts darein ergiesst". Dies ist eine wohl beobachtete Thatsache, denn wenn der strahlende Stern im Zenith steht, so ist der Vorüberflug eines Vogels für das geblendete Auge oft blos durch eine kaum ausgesprochene Bewegung des Luftfluidums bemerkbar. Die atmosphärischen Vibrationen, welche im Allgemeinen für das menschliche Auge die Conturen selbst der grössten in vollem Licht stehenden Körper verwischen, können, wofern es sich um einen wenig umfangreichen, rasch vorüberziehenden Gegenstand handelt nur einen leuchtenden Eindruck veranlassen.

Nro. 6. Das „Funkeln", dessen Ursprung ebenfalls atmosphärisch ist und das wir in der lebhaften Bewegung der Sterne, besonders bei unruhiger, vibrirender Atmosphäre beobachten, hat diese Verzierung beeinflusst.

Nro. 7, das eine ähnliche Wirkung zeigt, scheint eine Erscheinung der Pyrotechnik erkennen zu lassen, indem die schlangenförmige Zeichnung dieser Rosette diejenige eines Feuerrades wäre, das sich um seine Achse dreht, indem es Funken auswirft. Diese Darstellung vibrirt ganz besonders.

Durch eine einzige, mehr oder weniger kräftig aufgetragene Farbe, vibrirt die Verzierung der Nummern 2, 5, 6, 7 und 8, und man kann sich hier überzeugen, dass die unendliche Skala der chromatischen Combinationen bei diesem Genre, das nur wenig Aufwand erfordert, überflüssig ist: Blau auf Blau, Blau auf Weiss, Schwarz auf Schwarz, Braunroth, mehr oder weniger mit Weiss vermischt, bilden hier ein mit Ueberlegung durchgeführtes System der Belebung der Verzierungen, welche keineswegs der Beihülfe der sieben, durch Newton festgestellten Grundfarben bedürfen. Es liegt auch kein Grund vor, sich hier mit den Gesetzen der Complementärfarben zu beschäftigen, um die Ornamente vibriren zu lassen. Die Abwechslung in der Einheit genügt vollständig, um die Vibration zu sichern; die Japanesen beweisen uns dies hinreichend.

Diese Motive stammen aus grossen, japanesischen Albums, von denen uns S. Bing eine prächtige Sammlung zukommen liess. Es sind die Zeichnungen der Stoffe, mit denen die Leute bekleidet sind, oder der Tapeten, welche die Wände der Zimmer verzieren.

JAPAN.

Verzierungen in volksthümlichem Charakter.

Der Symbolismus.

Auf unserer Tafel mit dem Zeichen des Korkziehers sieht man wie der Japanese, indem er gewisse Gesetze der allgemeinen Befruchtung in synthetischen Formen so wiedergab, dass sie ein Ornament bildeten, für das Auge eine Art Gedicht schreibt, dasjenige der organischen Welt, welche aus belebten Formen und aus Farben zusammengesetzt zugleich zu dem physischen Blick des Zuschauers und zu dem innern Auge desselben spricht, d. h. in der Art, dass sie den Blick anzieht und die Einbildungskraft erregt. Dieses doppelte Resultat bestätigt eine Aussage von Lamennais, welcher in seiner „Esquisse d'une philosophie“, in der er mit so viel Schwung von „der Kunst und dem Schönen“ spricht, sagt, dass die verschiedenen Künste einfache Fragmente der „Universal-Poesie“ seien.

Ursachen verschiedener Natur tragen dazu bei, den japanesischen Dekorationen ein besonderes Interesse zu verleihen. Ausser der poetischen Jdee, welche die Beobachtung der Naturerscheinungen mit sich bringt, und die für die Sinne durch die Zeichnung und die Farbe fassbar gemacht ist, gibt es noch andere Hilfsmittel, die dem Dekorateur zur Belebung seiner Kompositionen dienen. Der Symbolismus, der durch die Zeit geheiligt ist, und der zu einem ganzen Volk spricht, nimmt ebenfalls einen poetischen Charakter an; mit der Welt der Erscheinungen durch ein enges Band verknüpft, jedoch derselben einen idealen Sinn beifügend, bleibt der Symbolismus, selbst der, dessen genaue Bedeutung verloren ging, durch das Bild eine Ausdrucksweise des traditionellen Glaubens, welcher die sich folgenden Generationen mit den Legenden der frühesten Zeitalter verbindet. Durch die Erhaltung dieser Bilder bleiben die Voreltern gegenwärtig und die Verzierungen, welche dem Symbolismus entströmen, scheinen mit einer Art Nimbus umgeben zu sein, der noch packender ist als die Begeisterung, die von den Falten der Flagge des Vaterlands ausgeht, und die man mit der Einwirkung des Bogens des Zigeuners auf die Leute seines Stamms vergleichen kann.

Für einen Künstler wie der Japanese, dessen Eigenart sich stets in seinen Werken offenbart, welcher die Erscheinungen der mehr oder weniger idealen Dinge stets von seinem persönlichen Standpunkt aus betrachtet, bleibt der geheiligte Symbolismus ein unerschöpfliches Thema. Er drückt den Produkten des Reichs der aufgehenden Sonne, und darin liegt nicht ihr geringster Reiz, einen nationalen Stempel auf, dessen Mysterien noch die volle Frische der Ursprünglichkeit zu haben scheinen. Die naive Poesie und selbst die unbewusste ist nicht die am wenigsten interessante. Mit Hilfe des bescheidensten Ornaments drückt der Japanese, der mit einem Schatz von

Heiterkeit, von dem alle Reisenden sprechen, begabt ist, ebensowohl die Heiterkeit seiner Seele aus, als er die materiellen Verhältnisse, unter denen er lebt, andeutet. In den Verzierungen mit kräftigen Lichteffekten, bei denen man diese japanesischen Künstler der Farbe mit Zuhilfenahme einiger leicht gefärbter Übergangstöne vom tiefsten Schwarz durch alle Nüancierungen der schwarzen Farbe bis zum reinen Weiss übergehen sieht, erkennt man ein Gefühl für Farbgebung, das einen Scharfsinn, ein Durchdringen bekundet, welche unserer wissenschaftlichen Bestätigung längst vorhergegangen sind. In Betreff des Schwarz z. B., das durch das Licht hervorgebracht wird, haben die Japanesen die siegreichen „Interferenzen“ des Thomas Young nicht abgewartet, der, indem er zwei Lichtstrahlen unter sehr spitzem Winkel sich kreuzen liess, gezeigt hat, dass dieselbe weit entfernt im Schnittpunkt eine Verdopplung des Lichts, eine lebhaftere Beleuchtung hervorzurufen, sie dort im Gegenteil schwarz erzeugen, indem die Strahlen sich neutralisieren und das Licht, das aufhört zu erhellen, sich in Schatten verwandelt und Schwarz in allen Graden, mit Ausnahme des tiefen negativen Schwarz der vollständigen Dunkelheit, je nach dem Winkel, unter dem sich die Strahlen schneiden, entsteht. Das Mysterium dieser, durch den Optiker analisierten Thatsache scheint der scharfsinnige Japanese mit natürlichem Scharfblick durchdrungen zu haben, wenn man nach der Art und Weise urtheilt, in welcher dieser Künstler der Farbe das Schwarz für seine lichtvollsten Verzierungen zu verwenden versteht, indem er es geschickt darin vibrieren lässt, so dass in der That dieses Schwarz durch das Licht selbst hervorgebracht zu sein scheint.

Unter den hier zusammengestellten Motiven sind einzelne einfache Erfindungen im Genre der Mäander, der Verschlingungen, der Bänder etc. Man kann diese Typen, welche man bei allen möglichen japanesischen Produkten findet, als wirkliche Vorbilder betrachten. Wir wissen übrigens nicht, ob diese Typen irgend eine symbolische Bedeutung haben und ob der Japanese, indem er diese endlosen geometrischen Zeichnungen zusammenstellte, an die unveränderlichen Werke, welche Plato „den ewigen Geometer“ nennt, erinnern wollte. Es hiesse übrigens unsern Rahmen verlassen, wollten wir Nachforschungen anstellen über den mehr oder weniger tiefen Sinn der japanesischen Symbole, von welchen man nur mehr als unvollkommene Kenntnis hat und für die die Japanesen selbst nicht immer den Schlüssel finden. Wir können jedoch hier anführen, dass das hübsche Fragment Nro. 19, das durch den Vorbeiflug leichter Schmetterlinge belebt ist, von einer Hochzeitsrobe stammt, deren symbolischer Charakter sich in der „voyage en Japon“ von Aimé Humbert erklärt findet. „Die junge Gattin schreitet in Begleitung von zwei Hochzeitgästen, welche die Honneurs machen, die Plätze vertheilen, die Zurüstungen zum Imbiss anordnen und von einer Gruppe zur andern schweben wie dies die Rolle, die ihnen zugewiesen ist, erheischt. Man nennt sie den männlichen und weiblichen Schmetterling. Sie müssen im Schnitt und den Stickereien ihrer Kleider aus Flor und Gas das reizende Paar personificiren, aus welchem die Natur nach der volksthümlichen Meinung das Symbol der ehlichen Glückseligkeit gemacht hat.“

Der Kranich ist eines der Bilder, die man am häufigsten in den japanesischen Ornamenten findet. Es ist ein Symbolismus, der verschiedene Bedeutungen, oder wenigstens einen sehr ausgedehnten Sinn gehabt zu haben scheint.

In Figur 7, welche eine Zusammenstellung von 3 Kranichen in Form eines Hexagons zeigt und ein Ornament in Mosaikcharakter bildet, haben wir eine Verzierung, die zugleich geistreich und männlich ist und die im Werth den besten Erzeugnissen, die man auf diesem Gebiet kennt, gleichkommt. Das dunkle Blau dieser Vögel bildet hier eine Art Hülle, die für diese halben Nachtvögel sorgfältig erwogen ist. Die Griechen haben diese drei Kraniche nicht erfunden, sie würden sie jedoch nicht verläugnet haben.

Man bedruckt in Japan nur die Papiere, die bestimmt sind, Wände oder Holzwerk zu verkleiden; die andern Dekorationen sind gestickt oder von Hand gemalt. Die gedruckten Sachen zeigen in der That die volksthümlichen Künste in edler Reinheit und der Geist, der ihre alten Formen belebt, erhält durch die Ausführung, die die Mode auferlegt, einen tief nationalen Charakter. Nur dieser Quelle haben wir die Motive entnommen, die auf dieser Tafel, sowie auf der Tafel mit dem Zeichen des Korkziehers zusammengestellt sind.

Sie stammen ebenfalls aus der schönen Sammlung grosser Albums, die uns Herr S. Bing in liebenswürdiger Weise mitgetheilt hat

JAPAN.

Die Kartuschen.

Die Kartuschen werden bei den Japanesen häufig wie bei den Chinesen in der Art angewendet, dass sie wie zufällig auf einem verzierten Grund ausgestreut sind. Ihre glückliche Vertheilung belebt die Einförmigkeit der Zeichnung des Grunds. Ausserdem werden die Kartuschen, ähnlich wie bei unsern geographischen Karten, in den Ecken der illustrirten Blätter angebracht. Selten tritt die Kartusche als selbständige Dekoration auf; der Charakter dieser Ornamente ist von dem unserer constr urten Kartuschen sehr verschieden.

Wie man aus den vorliegenden Beispielen sieht, zeichnet der Japanese durch eine einfache Contur die Form seiner Kartuschen, die eine ebene Fläche bilden. Die Formen sind oft sehr bizarr.

Es ist eine eigenthümliche Geschmacksrichtung, welcher diese Dekorateure, die, wie man aus einem der Beispiele sieht, die Bedeutung der Kartusche wohl kennen, folgen, wenn sie, gegen alle Wahrscheinlichkeit, die Form ihrer Kartuschen einem Schmetterling mit seinen Fühlern und entfalteten Flügeln, der Silhouette eines in sich zusammengekrümmten Vogels, einem in derselben Weise aufgerollten Hasen, dessen Bild wir wegen Mangel an Raum nicht geben konnten, entlehnen, und selbst so weit gehen, dass sie als Form einer Kartusche die Contour eines Schädels wählen und die Augen- und Nasenhöhlen des Todtenkopfs beifügen. Die einfachsten Formen sind diejenigen, welche die vegetabilische Welt, sowie die Stichblätter der Säbel geliefert haben. Als am häufigsten verwendete Figur finden wir die Form des zusammenlegbaren, sowie die des festen Fächers. Manchmal ist die Form geometrisch, einfach und regelmässig.

Die innere Verzierung dieser Kartuschen steht im allgemeinen mit ihrer Form nicht in Verbindung. Meist sind es Landschaften, selbst wenn es sich um die Dekoration eines Todtenkopfs handelt, der hier in der kindischen Weise gezeichnet ist, durch die man bei uns an manchen Orten die Perlmuttermuscheln zu verschönern glaubt. Häufig bildet die Kartusche auch eine einfache Inschriftentafel die flach dargestellt ist oder die durch Abtönung das Aussehen einer Rolle erhält.

Die menschliche Figur tritt in diesen Kartuschen in eigenthümlicher Form auf, indem durch sie der enge Rahmen scheinbar zu einer Art Dachlucke wird. Meistens bestehen die Figuren, die in diesen Kartuschen auftreten, nur aus männlichen oder weiblichen Carricaturen. Die Japanesen, so geschickt die Lächerlichkeiten in der menschlichen Rasse zu erfassen, wie dies ihre Elfenbeinfigürchen beweisen, die mit viel Geist geschnitten sind und eine ganze Welt reizender Grotesken bilden, scheinen die Schönheit der menschlichen Formen so wenig zu schätzen, dass man sagen kann, dass dieselben unter die Hilfsmittel der Dekorateure nicht aufgenommen sind. Sie sehen die Schönheit des Thiers, sie zeichnen dasselbe oft mit grosser Correctheit, mit bemerkenswerther Feinheit, und, wo es sich um die geflügelte Welt handelt, mit wahrhafter Meisterschaft, allein bei der menschlichen Figur interessirt sie nur die Mimik, und es scheint, dass die Grimasse des Possenreissers für sie den grössten Reiz hat. Ihre Kunst könnte der der Griechen nicht ferner stehen, allein sie ist lebendig, sehr lebendig und dies erreichen sie, trotz der Unsicherheit der Grundlage vom Gesichtspunkt der Construction und Dekoration ihrer Kartuschen, durch die magische Farbenskala über die sie verfügen.

Als charakteristische Haupteigenschaft dieses launenhaften Genres kann man die Einheitlichkeit des Plans, den sie in demselben bewahren, bezeichnen. Die Kartuschen, sowohl die von mehr oder weniger vernünftiger wie die von mehr oder weniger riskirter Form, bringen immer den Eindruck der Leichtigkeit und Lebendigkeit hervor. Häufig sind zwei oder drei Kartuschen in den feinsten Lacktönen übereinandergesetzt, ohne dass sie schwer wirken und der Einheitlichkeit des Grundornaments schaden. Man muss daher anerkennen, dass die japanische Kartusche, so verschieden sie auch im Princip von der unsrigen sein mag, nicht ohne Verdienst ist. Jedenfalls kann man sich mit den japanischen Dekorationen nicht beschäftigen, ohne wenigstens die Hauptprincipien der denselben eigenen Kartuschen, die überall zerstreut sind, zu kennen.

Diese Typen stammen aus japanischen Albums, von denen Herr S. Bing uns mit gewohnter Zuvorkommenheit, für die wir ihm wiederholt danken, eine prächtige Sammlung vorgelegt hat.

頼朝奥州平泉合戦水責之圖

白井権

Imp Firmin Didot & Cie Paris

INDISCH.

Emaillirtes Kupfer, Zellenemail, Schwarzschmelz und Stahlgravirungen.

Diese in der Grösse der Originale wiedergegebenen Dekorationen gehören Platten, Schalen und Vasen des südlichen Indiens an. Sie kommen hauptsächlich aus der Provinz Kaschmir, Klein-Thibet und Turkestan mit Ausnahme des Anhängegeschmeides in emaillirtem Gold, Nro. 3, das aus Radschputana stammt, wo nur wenige Arbeiten in Kupfer, jedoch die schönsten Emails Indiens hergestellt wurden.

Die Kupferarbeiten in Kaschmir oder Klein-Thibet sind für die orientalische Kunstgeschichte von wirklichem Interesse; man hat sie lange unvollständig gekannt und erst seit wenigen Jahren gelernt, die Gegenstände dieser Art, welche alt und von feinerer Arbeit sind, als die modernen, von letzteren zu unterscheiden. Die am wenigsten gekannten, waren die in mehreren Farben emaillirten Arbeiten in Kupfer. Nach der Aussage gelehrter Reisender, welche constatirt haben, dass dieses Genre fortbesteht, werden die emaillirten Arbeiten in Kupfer jetzt beinahe nur noch nach den von Europäern gelieferten Zeichnungen ausgeführt.

Unter den verschiedenen Kunstschulen, die sich, je nach der Umgebung oder den politischen Strömungen in Indien gebildet haben, ist diejenige von Kaschmir eine der lebensfähigsten geblieben; sie ist gleichzeitig durch die Kunst der Perser, des östlichen Indiens und Chinas beeinflusst. Der Einfluss der persischen oder persisch-arabischen Kunst ist dort sehr fühlbar, allein sie ist modificirt und zu einer wahrhaft nationalen Kunst umgebildet. Die Palme mit umgebogenem Gipfel hat sich gleichsam mit der Dekorationsweise der aus Sirinagar stammenden Produkte identifizirt; man nennt sie auch allgemein die Palme von Kaschmir, obgleich sie sich beinahe überall in den Dekorationen Centralasiens, Persiens und Indiens wiederfindet. Immerhin trägt dieses Grundmotiv der Dessins der alten Shawls, bei denen die Palmen sich vervierfältigen, übereinander liegen und ineinander verschlungen sind, wesentlich den in Kaschmir gebräuchlichen Typus.

Die Verzierung der Gegenstände aus Kupfer varirt im Princip, je nachdem es sich um eine flache Platte, oder um ein Gefäss mit rundem, bauchigem Körper handelt. Die Eintheilung der kreisförmigen Flächen ist im allgemeinen strahlenformig angeordnet, der aufrechtstehende Körper dagegen verlangt eine vertikale Eintheilung. Bei den beiden Arten von Compositionen, die in den Nummern 2, 4, 8, 10, 13 und 14 dargestellt sind, bildet die Verzierung des Objects ein fortlaufendes Ornament, das durch Wiederholung eines Grundmotivs hergestellt ist. Das Hauptfeld, welches durch eine gewundene Einzeichnung in grosse Unterabteilungen getrennt ist, wird im allgemeinen von Bordüren umrahmt, welche manchmal auch zur Theilung der Verzierung der Platte dienen, indem sie auf derselben zwei dekorative Zonen bilden, wie man dies bei Nro. 2 sieht; bei diesem Beispiel, in welchem die Fülle der Details an das Genre erinnert, das man als „nach Art der Shawls“ bezeichnet, bildet die Umrahmung der Felder eine Art Bordüre, die, um dem allgemeinen Charakter der Verzierung zu entsprechen, das Aussehen einer Borte hat, die auf beiden Seiten eingefasst, und in der Mitte gerieft ist.

Die Kraft und Bewegung der andern Motive dieser Serie, die keinen Schwarzschmelz zeigen, ist besonders bemerkenswerth. Das Verfahren des Emaillirens bei diesen Arbeiten in Kupfer ist dasselbe, wie bei den alten Aegyptern, das für das früheste von allen gehalten wird; man gräbt die für die Aufnahme des Emails bestimmten

Felder aus, und lässt die Zeichnung erhaben stehen; nach dem Schmelzen wird das Metall und das Email gleichmässig abgeschliffen und polirt. Die Fülle der Zeichnung und die geistreiche Composition der Nummern 8, 10 und 13 zeigen, wie ausserordentlich dekorativ dieses Genre wirkt.

Das rothe Kupfer, das gelbe Kupfer und das Zinn sind die drei Metalle oder Legierungen, welche hauptsächlich für die Fabrikate verwendet werden, die man die indischen Kupferwaaren nennt. Die muselmanischen Länder bedienen sich ausschliesslich der Gegenstände aus verzinntem Kupfer, die indischen Gegenden ausschliesslich der Gegenstände aus gelbem Kupfer.

Nro. 14 ist aus versilbertem Kupfer.

Nro. 7 und 9 stammen von indischen Waffen; der Stahl ist ciselirt und die Zeichnung vergoldet. Bei Nro. 7 ist die Vergoldung noch ausserdem durch eine schwarz ausgefüllte Gravirung umrahmt, die diesem Genre eine gewisse kräftige Wirkung verleiht.

Nro. 3 ist ein Gegenstand in emaillirtem Gold. Es ist ein äusserst feines Zellenemail, das wir wie die übrigen Darstellungen in natürlicher Grösse wiedergeben. Wir brauchen über die Technik des Zellenemails, die bekannt ist, nichts mehr zu sagen; selten sehen wir jedoch dabei die menschliche Figur mit so viel Feinheit, wie bei diesem Geschmeide behandelt. Man schätzt diese Art von Arbeiten sehr hoch, denn die Emails von Radschputana sind nicht allein die schönsten Indiens, sondern selbst der ganzen Welt.

Die Nummern 1, 2, 3, 4, 5, 6, 8, 10, 13 und 14 sind von Gegenständen, die Ch. - E. de Ujfalvy von Indien, wo er eine so hübsche Ausbeute hatte, zurückgebracht hat, und die jetzt dem Museum des Trocardero angehören. (Unsere Erläuterungen sind hauptsächlich den interessanten Notizen entnommen, die Ujfalvy über die „Art des cuivres anciens au Cachemire et au petit Thibet," geliefert hat. Verlag von Ernest Leroux in Paris.)

Nro. 7, 9, 11 und 12 stammen von Rüstungen aus der Sammlung des Herrn Basilewsky.

INDO-PERSISCH.

Applikationsarbeiten. Gemalte Motive.

Das Hauptfragment stammt von einer Dekoration, die aus Auflegestücken von Tuch auf Tuch, die durch einen weissen Streifen soutachirt sind, zusammengesetzt ist und deren Original sich im South-Kensington Museum befindet. Es ist eine indische Arbeit. Speziell bei diesem Stück umschliesst der weisse Streifen die Contour aller Teile, sowohl der grossen als der kleinen; er zeichnet die Innenabtheilungen ab und dient zugleich den Blüthen als Stengel, der je nach der Tiefe des Grunds mehr oder weniger lebhaft hervortritt. Dieser Streifen, welcher in den Bordüren eine fortlaufende Zeichnung ohne Anfang und Ende bildet, vertritt vollständig die Stelle von Scheidewänden. Durch seine Ausdehnung über alle Theile dieser Dekoration dient er zur Vermittlung der verschiedenen Töne und verleiht dem Ganzen einen einheitlichen Charakter und eine eigenartige Farbenwirkung. Die Zeichnung ist streng symmetrisch und nach indischem Geschmack von gleichmässiger Fülle, d. h. alle Theile des Stücks bedeckend. Durch die Abtheilung in grosse farbige Felder belebt sich die Dekoration und vibrirt in dem ihr eigenthümlichen Glanz; der Glanz ist jedoch bescheiden, da dieses Genre nicht die Reliefs der Stickerei hat und da der stumpfe Ton des Tuchs nicht das Schillern der Seide zeigt. Wir haben von Scheidewänden gesprochen; wie würde sich diese schöne und noble Verzierung beleben, wenn diese Farben Emails wären!

Die Bordüren, welche neben diesem Fragment stehen, sind in indo-persischem Charakter, wie auch das Motiv unten auf der Tafel, welches im Original sich auf dem Stoff eines Zeltes befindet. Diese fünf Beispiele stammen aus jenen schönen, im zwölften Jahrhundert gemalten Blättern des Manuscripts, das wir als dem Museum des Trocadero angehörend bezeichnet haben und dem die Motive der Tafeln mit dem Zeichen des Pferdfusses und des Spiegels entnommen sind. Es ist überflüssig, die Fülle und das Interesse dieser Dekorationen, sowie die bewunderswerthe technische Ausführung der indischen Applikationsarbeit hervorzuheben.

Schmidt lith.

Imp. Firmin Didot & Cie Paris

INDO-PERSISCH.

Dekorative Vorbilder.

Diese Fragmente gehören einer Serie origineller Malereien an, die auf Blättern von sehr grossem Format historische und romantische Scenen wiedergeben und eine Folgenreihe bilden, deren Bedeutung bis jetzt nicht festgestellt wurde. Man glaubt, dass sie aus dem sechzehnten Jahrhundert stammen.

Die Malereien, von denen einzelne Theile sehr verdorben sind und für die Adrien de Longpérier, in dessen Besitz sie waren, keine Erklärung gab, befinden sich jetzt im Museum des Trocadero. Wir verdanken die Mittheilung derselben nebst allen für eine gute Ausführung nothwendigen Erleichterungen der Gefälligkeit des Conservators dieses Museums.

Die hier zusammengestellten Fragmente stammen hauptsächlich von der in diesen Blättern häufig dargestellten Innendekoration. Details einer Ornamentation in sehr reichem Charakter finden sich darin in Fülle. Die Bestimmtheit und Klarheit der Verzierungen verleiht diesen Beispielen ein wirklich ausserordentliches Interesse.

INDO-PERSISCH.

Dekorative Muster.

Diese Motive stammen von Malereien, deren Originale dem Museum des Trocadero angehören und auf welche die zu der Tafel mit dem Zeichen des Pferdefusses gegebene Notiz Anwendung findet.

Diese Malereien, die aus dem sechzehnten Jahrhundert stammen, zeigen eine Verzierungsweise, deren Klarheit und dekorative Kraft äusserst interessant sind. Bei der Verschiedenheit der Wirkung, die durch kräftige oder zarte Haltung der Grundtöne hervorgebracht wird, reicht eine Wiederholung der einfachsten Motive hin, um eine Dekoration voll Abwechslung und von üppiger Frische zu erzielen. Die Rosette in der Mitte zeigt den primitiven Charakter von Binsengeflechten oder auch von Mosaikarbeiten, bei denen die regelmässigen Würfel die Hauptrolle spielen würden; sie ist ein Original, das durch seine Gleichzeitigkeit mit den nebenstehenden Beispielen noch interessanter wird. Die Eintheilung dieser Rosette in fünf Theile ist sehr kunstvoll.

INDO-PERSISCH.

Gemalte Ornamente. — Bordüren mit fortlaufender Zeichnung.

Die Motive dieser Tafel stammen aus derselben Quelle wie die indo-persischen der Tafeln mit dem Zeichen des Pferdefusses und des Stehspiegels und ergänzen die Serie; sie sind für dieses Genre von hervorragender Bedeutung, da sie ebenso häufig in den Friesen und Stürzen der Architectur wie in den Tapeten, bei denen die Umrahmung durch Bordüren beinahe Regel ist, Anwendung finden.

Um das Studium der Ornamente in diesem Charakter, für welche die persischen Fayencen mit ihren so klar ausgesprochenen Zeichnungen die Detailformen geben und für welche die Miniaturen, wie diejenigen unserer Tafeln mit dem Zeichen des Damenbretts und des Gewichts, polychrome Gesammtansichten von grösstem Reichthum bieten, zu vervollständigen, könnte nichts geeigneter sein, als die durch diese Manuscriptmaler gelieferten Elemente, die in einem für dieses Genre aussergewöhnlichen Maassstab behandelt sind und nach der Meinung des Adrien de Longpérier in das sechzehnte Jahrhundert zurückgreifen.

Man begegnet hier nicht allein verschiedenartigen Beispielen in der für die Ornamente dieser Art geeigneten Farbgebung, sondern die Malerei zeigt auch eine dekorative Fülle, die um so kostbarer ist, als die Modelle dieser Art so ausserordentlich selten sind, da unseres Wissens in unsern öffentlichen Sammlungen nichts derartiges existirt.

Diese Tafeln liefern zusammen ein Bild, das sich durch die Wärme der Töne wesentlich von den Produkten des äussersten Orients mit grössern Höhenlagen und hauptsächlich von denjenigen Japans unterscheidet, dessen hydrologischen Verhältnisse diesem Unterschied nicht fremd sein dürften. Die Farbenskala des Dekorateurs unterliegt unbedingt dem Einfluss des Klimas und das Auge ändert sich je nach der Zusammensetzung der Atmosphäre. Der Maler ist natürlich diesen verschiedenartigen optischen Einflüssen unterworfen, die sich in einer mehr oder weniger fühlbaren Weise seinen Werken mittheilen und sich hier im Einklang mit der Umgebung in dem ausgesprochensten Glanz geltend machen.

Nachdem wir diese Beobachtung beigefügt, brauchen wir übrigens hier nur die Beispiele selbst sprechen zu lassen. Man findet eine gewisse Anzahl von Indigotönen, die häufig Verwendung fanden; in Indien genügt bei dem lebhaften warmen Licht der Indigo in den Tapeten und den Malereien im allgemeinen, um die Wirkung von Schwarz hervorzubringen und sehr häufig tritt der Indigo an dessen Stelle; dieser Umstand trägt zur Einheitlichkeit der flachen Verzierungen der Indo-Perser bei. Ausserdem verstanden sie es, die Zeichnung der Bordüren so geschickt anzuordnen, dass die Oberfläche bald durch das doppelte Spiel der in entgegengesetzter Richtung laufenden Ranken, bald durch die Ueberlagerung der Rauchnetze eine bewegte Fläche ohne Anfang und Ende bildet. (In Betreff der Rauchnetze siehe die Notiz zu der Tafel mit dem Zeichen des Damenbretts.)

Bei uns müsste man den Ton des Indigogrunds verstärken, um eine dem Glanz der indischen Verzierungen gleiche Wirkung zu erzielen.

INDO PERSIAN

INDO-PERSISCH.

Ornamentation von Manuscripten. Dekoration mit doppeltem Grundmotiv.

Diese Seite eines Korans, welche die Pracht der orientalischen Dekoration so glänzend zeigt, verdient, dass man durch Analysirung der angewendeten Mittel sich Rechenschaft zu geben sucht von dem Leben und der Bewegung, die man darin cirkuliren fühlt. Es ist das System des doppelten Grundmotivs, von dem uns dieses Blatt eine so ausgedehnte und glückliche Anwendung zeigt und das wir nur ausnahmsweise bei den Ornamentationen dieser Art finden, dem wir die merkwürdige Wirkung des Ganzen verdanken.

Dieses System besteht:

1) In der Konstruktion eines Grundmotivs, das die den Persern und Indern eigenthümlichen regelmässigen Bewegungen des zarten Laubwerks der blumenreichen Vegetation zeigt.

2) In der Ueberlagerung eines zweiten Netzes von anderem Charakter über dieses erste vegetabilische Gewebe. Dieses Netz setzt sich zusammen aus Bändchen von veränderlicher Dicke, die in Zungenform beginnen und aufhören und die in ihrem sich schlängelnden, an Verrenkungen erinnernden Lauf eine Art volutenartiger, vereinzelter oder angehäufter Schlingen zeigen.

Diese Bändchen sind duftig wie Rauch; die Schlingen verbildlichen die Bewegung des in phantastischen Spiralen aufwirbelnden Dampfes, der nach mehreren Windungen aufhört, wie er begonnen hat, in Zungenform. Dieser Rauch ist derjenige einer Pfeife. Was der Dekorateur sich vorgesetzt hat auszudrücken mit diesem sich schlängelnden Rauch auf einer Verzierung, die diejenige eines prächtigen Teppichs ist, das ist die Empfindung des Orientalen, der die Kompositionen und die Harmonie einer festen Dekoration durch die beweglichen Verschlingungen des Rauchs seiner Pfeife verfolgt.

Dieser geistreiche Kunstgriff, der den Zweck hat, einem leblosen Werk einigermassen den Anschein einer belebten Träumerei zu geben, ist eine Täuschung des Auges; das wolkige Netz, das der Maler durch die Auftragung unbeweglich macht, soll scheinbar zwischen dem Grund des Teppichs und dem Auge des Beschauers cirkuliren. Liegt nicht in der Verfolgung dieser Täuschung eine wirkliche Poesie der Arabeske?

Die Zeichnung des Rauchs, wie man sie hier sieht, lässt das Genie des Chinesen erkennen, und wir müssen die Urheberschaft dieser der Natur abgelauschten Kompositionen auf diejenigen zurückführen, welche wie die Japanesen diese Rauchwölkchen noch jetzt benützen, um damit ihre Perspektiven zu durchschneiden, ohne dass scheinbar ein anderer Grund als die Laune des Künstlers massgebend wäre.

Der Perser oder Hindu, der diesen Koran gemalt, hat diese Art mit ausserordentlicher Geschicklichkeit gehandhabt, indem er den kurzen, knotigen und leichten Rauch der orientalischen Pfeife als wahrer Kenner wiedergegeben hat.

In der Bordüre bildet dieser bald zart rosafarbige, bald leicht grüne Rauch Bändchen, die in regelmässiger Reihung zusammengeknüpft und dennoch sehr bewegt sind. In der innern Ecke des Teppichs bewegt sich der lichtblaue Rauch in launenhafter Freiheit; schliesslich erhält dieser Rauch einen goldkäferfarbigen Ton.

Wir finden den Rauch der Pfeife in einer grossen Zahl unserer indisch-persischen Motive wieder. Seine Farbe ist verschieden und die Zeichnung desselben ist bald sehr primitiver Art, bald im Gegentheil komplizirt und mit wechselnden Tönen bedeckt. Wir werden daher häufig in dieser Beziehung auf gegenwärtige Notiz und auf diese Manuskriptseite verweisen, denn die Erfindung des Künstlers tritt nirgends mit mehr Glück hervor, als bei diesem schönen Beispiel. Wir mussten etwas ausführlich sein, da wir ein Beispiel vor Augen haben, welches Gelegenheit bietet, die wahre Natur eines dekorativen Prinzips nachzuweisen, das noch nie so evident wie auf diesem Blatt an den Tag gelegt wurde.

Koran aus dem fünfzehnten Jahrhundert, im Besitz des Herrn Bing.

Imp. Firmin Didot & Cie

INDO-PERSISCH.

Ornamentation der Manuscripte.

Dieses Blatt zeigt die Verzierung der Seite eines Corans; denkt man jedoch an den asiatischen Luxus und sieht, dass diese Malerei einer der prächtigsten Teppiche, die sich die Einbildungskraft denken kann, darstellt, so scheint es, dass man diese Manuscriptdekoration nicht als eine Vignette, sondern als die directe Wiedergabe eines ausgeführten Gegenstandes betrachten kann.

Das Princip dieser Ornamente ist übrigens dasselbe, wie bei den Detailverzierungen der Monumente, nur dass bei diesen die Ausarbeitung eine feinere ist, wie z. B. bei den schönsten orientalischen Fayencen, die in der Architectur Verwendung fanden. Die originelle, bei den Persern und besonders auch bei den Hindus beliebte Methode der Verschlingung zweier ornamentaler Figuren in vegetabilischem Character, die in ihrer Gesammtcontour zwei ineinandergreifende Blumen bilden, tritt hier deutlich hervor. Jede der beiden Grundformen, bei denen der blaue und der Goldgrund einander gegenüberstehen, bildet, wie man hier auf diesem grossen Blatt sieht, je eine geschlossene Figur; beide sind durch eine weisse Contour scharf getrennt.

Indem man dieses Blatt neben dasjenige mit dem Zeichen des Damenbretts stellt, kann man sich einigermassen Rechenschaft geben von den Hilfsmitteln, mittelst deren man Abwechslung in dieses Genre brachte.

Bei jenem Ornament, bei dem wir die Anwendung von zwei Grundmotiven constatirten, von denen das obere sich nicht mit dem unteren vermengt, sondern die dekorirte Fläche mit einem Netz, das die Bewegungen und Verschlingungen des Pfeifenrauchs imitirt, bedeckt, hat der Künstler die Anordnung so getroffen, dass das obere Motiv über der vegetabilischen Dekoration des unteren wie ein Spinngewebe auf einem Wasser, dessen Oberfläche sie bewegt, angebracht ist; das Grundmotiv erscheint dadurch in der That für das Auge wie belebt.

Auf vorliegendem Blatt, bei dem das Rauchnetz auf dem breiten Rand nicht vorkommt, ist dagegen alles mit einer Festigkeit und Bestimmtheit ausgedrückt, die den beabsichtigten Unterschied der Wirkung in beiden Fällen klar darlegt. Bei beiden Blättern kann man zugleich die chromatischen Verschiedenheiten beobachten, da sie, derselben Hand entstammend, bei gleichem Reichthum doch nicht ähnlich sind.

Coran des fünfzehnten oder sechzehnten Jahrhunderts. Manuscript in Besitz von S. Bing.

Imp Firmin Didot & Cie, Paris

INDO-PERSISCH.

Manuscriptverzierungen. Zellenemails.

Die Verzierung dieses Blatts stammt aus einem Koran, dessen Mittheilung wir dem Generaladjudanten Hassan Ali Khan Keboudvendi verdanken, der früher Gesandter und Bevollmächtigter des Shah von Persien war und jetzt Gesandter am französischen Hofe ist. Diese reichen Dekorationen, Meisterwerke dieses Genres, wurden durch Mir-Imad gemalt, der uns die schönen Bücherarabesken der Tafel mit dem Zeichen des Korsetts geliefert hat und der der erste Kalligraph des Shah Abbas I. war.

Diese ruhige und prächtige Verzierung spricht so sehr für sich selbst, dass ein weiteres Eingehen darauf, besonders nach dem, was über die Koranblätter der Tafeln mit dem Zeichen des Damenbretts und des Gewichts gesagt wurde, überflüssig erscheint. Trotzdem muss hier eine wirklich wichtige Notiz über die Anwendung dieses Genres im Allgemeinen gegeben werden. Bei Prüfung jener beiden Tafeln und dieser hier sehen wir, dass die Indo-Perser sich für diese Art von Dekorationen Schablonen machen, die ihnen als sichere Führer dienen und von denen sie nicht abweichen, in welcher Weise sie auch solche spitzenartigen Bordüren verwenden mögen. Bei diesem System ergibt sich nun der Missstand, dass, indem es auf Rahmen angewendet wird, die bald in der Höhe, bald in der Breite variiren, die Mittelachsen der aneinandergereihten oder ineinandergefügten Bordüren, wie dies bei den genannten Koranblättern ersichtlich, beinahe nie zusammentreffen.

Wenn unsre Ornamentiker die indopersischen Dekorationen verwerthen wollen, so stossen sie sich an der Schwierigkeit, eine Bordure wie diejenige, um die es sich handelt, mit dem Füllungsornament des Rahmens in Einklang zu bringen; will man den Versuch machen, so ist nicht allein die Aufgabe mühsam und complicirt, sondern eine Modification des Eckmotivs alterirt auch den ursprünglichen Charakter. Mir-Imad liefert nun hier ein Beispiel des einzigen möglichen Auskunftsmittels. Der Dekorateur, der den Werth der nach guten Vorbildern gezeichneten Schablonen kennt, ändert daran nichts, da jedoch die Benützung der schönen spitzenartigen Bordüre dadurch unthunlich wäre, dass die Mittelachse derselben mit der des andern Motivs nicht zusammengeht, so wendet er einen Kunstgriff an, der alle Schwierigkeiten einfach löst. Er fügt ein unabhängiges Motiv ein, das die beiden Hälften des in seinen Theilstellen unfühlbar unterbrochenen Spitzenmotivs verbindet und dadurch ausserdem den Reichthum der äussern Bordure vermehrt; dieses Auskunftsmittel ist das einzige, das in einem solchen Fall am Platze ist. Für einen europäischen Künstler, der, wenn es sich um eine reguläre Dekoration handelt, sehr peinlich ist, bildet dieses geistreiche Auskunftsmittel eine wirkliche Hilfsquelle. Diese geschickte Lösung steht übrigens nicht vereinzelt da und wir haben dieselbe oft bei fortlaufenden Dekorationen angewendet gesehen; sie ist wirklich typisch und es wird dadurch, wie man hier sieht, eine reichere, das Auge vollständig befriedigende Wirkung erzielt.

Der hübsche persische Dolch, dessen Handgriff wir geben, der Ansatz der damascirten Klinge und daneben die Scheide derselben sind wirkliche Kunstwerke. Das Material besteht aus Elfenbein, das durch Zellenemail bereichert ist. Diese schöne Waffe, die sich im Artillerie-Museum in Turin befindet, misst in der Gesammtlänge, wenn die Klinge in der Scheide steckt, 29 Centimeter.

Der andere, einen ältern Stil zeigende und mit Schmelzmalereien in vertieftem Grund verzierte Dolch, ist ein indisches Fabrikat. Er ist eines der Produkte von Radjpoutana, das die feinsten indischen Emails liefert, die, wie wir schon Gelegenheit hatten zu sagen, in Wirklichkeit die schönsten der Welt sind; diese schöne Waffe, die in so bemerkenswerther Einheitlichkeit und kräftiger Farbgebung dekorirt ist, wird diese Behauptung gewiss nicht Lügen strafen. Das Original gehörte der Sammlung des Herrn Basilewsky, dem wir die Mittheilung desselben verdanken, an. Es misst 44 cm in der Länge. Bekanntlich ist die wundervolle Sammlung jetzt in St. Petersburg.

INDO-PERSISCH.

Miniaturen. — Niellirtes Kupfer.

Höhere Principien in der Verzierungskunst.

Alle diese Miniaturen sind in natürlicher Grösse wiedergegeben. Die hervortretende Grundform des Hauptmotivs, der Rahmen No. 1 zeigt eine Verzierung in einem ganz eigenartigen Stil; diese Umrahmung stellt nach der Auffassung des Dekorateurs den äussern Schmuck eines Fensters dar, in dessen Oeffnung der Miniaturmaler, da der seidene Vorhang aufgezogen ist, das Brustbild eines indischen Herrn, irgend eines radschputischen Prinzen, aus der Zeit der Mongolen, erscheinen lässt.

Das Ensemble dieser symmetrischen Verzierung, die einen Rahmen von eleganter Form bildet, wird durch Wiederholung des dargestellten Fragments, selbstverständlich ohne den herabhängenden Vorhang, hergestellt. Diese Art von Umrahmung der Miniaturbilder ist typisch. Die Grundidee der Verzierung eines Fensters von aussen war noch durch eine der architectonischen Construction entsprechende Anordnung ausgesprochen; es sind in der That die Gesetze der Constructionen in Stein oder Holz in ihrer einfachsten und elementarsten Form, welche dem Dekorateur die Hauptlinien der vier Füllungen seiner als Bordüren behandelten Verzierung geliefert haben. Die beiden grossen horizontalen Füllungen dienen dieser Construction als Basis und Bekrönung, die seitlichen aufrechten Füllungen bilden die Fensterstöcke. Mit dieser rationellen Anordnung verbinden sich die Details einer ausserordentlich geschickt vertheilten Dekoration, die den Charakter oder wenigstens die Technik der Emailarbeiten zeigt, von denen die Perser bei der Verkleidung ihrer Architecturen so ausgezeichneten Gebrauch zu machen verstanden. Die Elemente dieser Dekorationen, welche aus Rankenwerk und aus Kartuschen bestehen, die durch ihre weisse Umrahmung sich energisch von den tiefen Grundtönen abheben, gehören der Familie der Fayencedekorationen an, die sich als Flachdekorationen auch vollständig für die Schmelzmalerei mit vertieftem Grund eignen.

Wenn man die Fülle ohne Ueberladung bei diesen schönen Verzierungen betrachtet, so fühlt man, dass, wenn auch der Pinsel des Künstlers daraus ein bezauberndes Bild gemacht hat, er doch mit der Technik selbst so gut vertraut war, dass diese so reich bemalten und mit so viel Zartheit behandelten Emailarbeiten nichts von ihrem Interesse verlieren würden, wenn sie in der Grösse eines wirklichen Fensterrahmens ausgeführt würden. Die Gesetze dieser Zierstücke sind dieselben, wie diejenigen der grossen Dekorationen, und es liegt wenig daran, zu wissen, ob die Indo-Perser an ihren Fenstern je so prunkende Verzierungen angebracht haben, wie diejenigen dieses Fensters aus „Tausend und eine Nacht". Was man daraus lernen muss, das ist der Vortheil, den der Künstler hat, wenn er selbst für eine Vignette die Gesetze einer höhern Ordnung als Führer nimmt; sie verschaffen den Wundern, die der Dekorateur sich vornimmt zu zeigen, einen Anschein von Wirklichkeit, dessen Reiz genugsam durch diese hübsche, orientalische Dekoration dargelegt ist.

No. 2, 3, 4 und 5 sind Manuscriptmalereien, von denen jede ein durch Bordüren begrenztes Hauptmotiv zeigt.

Der Charakter dieser Verzierungen ist in der Hauptsache derjenige der Stoffdekoration; die Bordüren scheinen Litzen, und die grossen Linien der Ornamente gleichen einer weiss umränderten, auf einen Grund von Stickereien aufgesetzten Soutache. Bei diesen ausserordentlich reichen Compositionen ist der dekorative Grundplan immer symmetrisch und auch diese Motive könnten unbeschadet in grösserem Maassstab ausgeführt werden.

No. 6 gibt das Element eines sich als Fries entwickelnden Ornaments, das gravirt und ausgefüllt ist, wieder; es stammt von einem kleinen Horn, das dem Grafen von Mornay gehört.

Das Original von No. 1 wurde uns durch Herrn Clement, den jüngst verstorbenen gelehrten Bilderhändler, mitgetheilt.

Die andern Nummern stammen aus einem Manuscript, das sich im Besitz des Herausgebers befindet.

Bauer lith. Imp. Firmin Didot & Cie Paris

PERSISCH.

Arbeiten in Zinn, durch Vergoldungen und eingelegte Steine verziert. Vergoldete und versilberte, gravirte und ausgefüllte Kupferarbeiten.

Das Zinn in den Händen der Künstler.

In Betreff der gravirten Kupferarbeiten findet man auf der arabischen Tafel mit dem Zeichen des Hahns das Verfahren mittelst dessen die Orientalen, die mit der Fläche des Metalls bündigen Ornamente zur Geltung bringen, indem sie die mit dem Stichel gegrabenen Verzierungen mit tiefem Schwarz ausfüllen, so dass die Gravierungen als kräftige Conturen auf der Fläche des Metalls hervortreten.

Wir werden hier über eine Arbeit in Zinn sprechen, die wir auf unserer Tafel in natürlicher Grösse dargestellt haben. Die in Figur 14 dargestellte Platte liefert ein Beispiel für die Verwendung verschiedenartiger Metalle und deren Bereicherung durch Edelsteine. Dieses prächtige Erzeugniss einer Farbenzusammenstellung mit Zinn als Grundton ist geeignet, unsere Vorurtheile über die Anwendung billiger Metalle, die man häufig gemeine Metalle nennt, zu beseitigen.

Gewiss sind wir weit entfernt, Barbaren zu sein, und doch wiederholen uns Aesthetiker wie Charles Blanc in seiner „Grammaire des arts décoratifs" und hundert andere nahezu vergeblich, dass wenn ein Gegenstand kunstreich gearbeitet ist, wenig daran liege, ob das Stück aus massivem Gold, aus vergoldetem Kupfer oder aus Silber hergestellt sei, dass die Kunst unabhängig vom Reichthum ist, dass in ihr der wirkliche Luxus besteht. So vernünftig diese Bemerkungen, die der Verstand unbedingt zugibt, sein mögen, so scheinen sie doch auf die Praxis von geringem Einfluss zu sein. Das Haupthinderniss liegt wesentlich in der Vorliebe für den metallischen Glanz, dessen Uebermass uns nicht stört und dessen Wirkung durch matte Stellen variirt werden kann. Die matte Vergoldung hat zur Zeit Ludwigs XVI. entzückt, man hat damals ihre Feinheit gefühlt, allein man ist nahezu bei diesem Fortschritt stehen geblieben. Derselbe müsste verfolgt werden, indem man die Erfahrung der Asiaten und besonders die guten Lehren, die uns die Japanesen geben, benützte. Das künstlerische Auge der letzteren ist so sehr durch die Härten des Goldes, das uns entzückt, verletzt, dass nur von Zeit zu Zeit beinahe ausnahmsweise in ihrer reichen Metallskala das Gold in der Reinheit seines natürlichen, durch den Glanz der Politur noch gesteigerten Tones auftritt. Kommen wir jedoch auf das Zinn und auf unsere Vorurtheile in Betreff seiner in Kunstwerken mehr oder weniger ausschliesslichen Anwendung zurück.

In Frankreich sind diese Vorurtheile noch so gross, dass man sich z. B. in Beziehung auf die berühmten Zinnarbeiten des François Briot allen möglichen Vermuthungen hingegeben hat, um zu erklären, wie es möglich gewesen sei, dass dieser feinfühlige Künstler die schönen Werke, durch die er bekannt ist, in so gemeinem Metall habe ausführen können.

Die erste dieser Vermuthungen gieng dahin, dass Briot das Zinn gewählt habe, um seine Werke den Gefahren der Zerstörung zu entziehen, der die Gegenstände in edlem Metall so leicht anheimfallen. Da es in der That der geringe Metallwerth ist, dem man die Erhaltung dieser Zinnarbeiten verdankt, so hat diese Annahme zuerst einigen Glauben gefunden. Sodann glaubte man diese Stücke als Vorbilder für die Goldschmiede jener Zeit betrachten zu müssen; in diesem Fall hätten die grossen Herrn, welche die Stücke auf ihren Prunktischen aufstellten, diese Modelle ihrer Bestimmung entzogen. Diese Auslegungen befriedigten jedoch nicht vollständig, und da dem richtigen Wege am schwierigsten zu folgen ist, so hat man noch einen andern gefunden. Benvenuto Cellini hat in seinem „Traité d'orfèverie" den Handwerkern, welche eine Erinnerung an die von ihm ausgeführten Goldschmiedarbeiten behalten wollten, empfohlen, Abgüsse davon in Blei oder Zinn zu machen. Und endlich hat man, in noch frühere Zeit zurückgehend, gefunden, dass die Anwendung dieser billigen Metalle früher üblich war, wenn es sich um Compositionen handelte, deren Modelle man denjenigen vorlegte, für welche die Arbeit selbst ausgeführt werden sollte. In den Rechnungen Karls VIII. findet man zu Ende des fünfzehnten Jahrhunderts die

Gutheissung derartiger zu diesem Zwecke hergestellter Arbeiten. Dasselbe ist bei früheren Rechnungen vom Jahr 1407 der Fall; man hat dem Jean Galant „la façon de trois coupes de plomb faites pour patron“ bezahlt.

Wir führen diese Hypothesen, deren Aufstellung sich stets mehrt und die immer haltloser werden, an, um die Schwierigkeit zu zeigen, mit der man dahin gelangte, eine einfache Thatsache anzuerkennen; die Anwendung des Zinns durch den Künstler war wohl überlegt und zeigt jene stolze Sorglosigkeit, die der Aesthetiker in Betreff des Werths des Materials an den Tag legt, dessen besondere Eigenschaften in Betracht kommen, wofern es sich um Gebrauchgegenstände handelt, die aber verhältnissmässig gleichgültig für die rein dekorativen Werke sind.

Die verschiedenen aufgezählten Thatsachen sind in der That wenig stichhaltig. Von diesen Arbeiten in Zink, die Briot manchmal mit seinem Stempel, der die Inschrift trug: „sculpebat Franciscus Briot“, zeichnete, wurden viele über dasselbe Modell gegossen und durch den Künsler sorgfältig nachgearbeitet; sie stellen wirkliche Kunstwerke in einer Tonwirkung dar, für welche der Künstler und mit ihm andere eine besondere Vorliebe hatten; Boulle hat für seine schönsten Metalleinlagen dem Zinn den Vorzug vor dem harten Weiss des Silbers gegeben. Herr A. Darcel hat das Richtige herausgefühlt, indem er über die Zinnarbeiten des Briot sagt: „sie scheinen ihm das Produkt einer speziellen Industrie zu sein“; dies ist deutlich und bringt uns auf den Gedanken, dass das durch Künstler wie Briot und Boulle gewählte Zinn die Hintansetzung, die ihm durch unsre Vorurtheile zu Theil wird, nicht verdient. Herrn A. Darcel entnehmen wir auch die hypothetischen Bemerkungen und zwar der Notiz über die Emails und die Goldschmiedekunst des Museums des Mittelalters und der Renaissance, Serie D des Katalogs vom Museum des Louvre.

Unsere persische Platte fügt, wie die Einlagen des Boulle, der Frage über die Gleichgültigkeit des Stoffs, wofern er künstlerisch bearbeitet ist, noch etwas anderes bei, als das was die Aesthetiker sagen. Dieser Satz erhält in der Kunst einen Zusatz, denn die Wahl des angewendeten Materials kommt für die Schönheit der Arbeit sehr in Betracht. Dass der directe Werth des verwendeten Materials nur von untergeordnetem Interesse sei, ist sicher; dies fühlte Boulle, als er den durch das Zinn erhaltenen Ton, der mit der Vergoldung, dem Schildplatt und dem Ebenholz zusammenstimmte, verwendete, und sicher hat Boulle dieses billige Metall ebensowenig aus Sparsamkeit gewählt, wie der Orientale, der das Zinn für seine Verzierungen nahm, es mit Vergoldungen damascirte und mit kleinen Edelsteinen besetzte, die mit umso ruhigerem Glanz hervortraten, als der Ton des Zinns weniger kräftig ist, als es der des Silbers gewesen wäre; der Luxus ist in der That nicht geringer, allein er ist umso schätzenswerther. Das so behandelte gemeine Metall wird hier in der That werthvoll, und zwar nicht durch die Arbeit des Künstlers, der einem Stückchen Wachs einen wunderbaren Werth verleihen kann, sondern durch seine eigenen Eigenschaften, durch die Harmonie, die es durch seine natürliche Farbe in die Polychromie der Metalle bringen kann.

Die hier wiedergegebenen gravirten Kupferarbeiten haben grosse Aehnlichkeit mit den Motiven, die auf der Tafel mit dem Zeichen des Hahns unter der Rubrik „arabisch“ zusammengestellt sind. Wir gestehen, dass wir nicht immer den Unterschied herausfinden, der für die Zutheilung bestimmend war. Wie auf der genannten Tafel sieht man hier Vögel, die in ihren Rahmen nach altem persischen und syrischen System zusammengestellt sind.

Nro. 1 stammt aus einer Messingschale mit silbernen Damascirungen. Bibl. nationale.

Alle andern Fragmente sind nach Gegenständen der Sammlung des Herrn Basilewsky aufgenommen und die schöne Zinnschale befindet sich jetzt mit allem Uebrigen im Museum zu St. Petersburg.

PERSISCH.

Die emaillirten und glasirten Verkleidungs-Fayencen.

Die Backsteine bilden im allgemeinen die Grundlage der Constructionen in Centralasien; die Architecten verdecken sie, indem sie dieselben mit Stuck, Marmor und hauptsächlich mit emaillirten Fayencen schmücken.

Diese letzteren, die in Vierecken von rechteckiger Form hergestellt und aneinander gereiht werden, bilden ein glänzendes Mosaik, das dadurch an Reichthum und Schönheit gewinnt, dass jedes einzelne Stück nicht aus einem einfarbigen Würfel, wie beim eigentlichen Mosaik besteht, sondern selbst das Element eines Ornaments enthält, das sich durch Aneinanderreihung zu einer endlosen Verzierung entwickelt, die keine andern Grenzen als die Linien und Formen der Architectur hat.

Die ornamentalen Vorbilder, die diese Fayencen liefern, sind in verschiedener Hinsicht interessant und zwar hauptsächlich durch die Einfachheit ihrer Ausführung, durch die Malerei in glatten, einfach umrahmten Tönen und durch die Mässigung in der Farbgebung. Die Grundform der Textur ist bei den Compositionen, die dieses Genre zulässt, naturgemäss eine geometrische; die Perser haben sich jedoch bemüht, die geometrische Grundform nicht hervortreten zu lassen, und haben daher bei der Verzierung ihrer Fayencen meist vermieden, denselben das Aussehen eines durch gerade Linien aufgelösten Theorems zu geben. Ihr richtiges Gefühl für die Farbgebung, das durch ihren lebhaften Geist unterstützt wird, gibt ihren ornamentalen Bändern einen immer veränderten, immer neuen Reiz und obgleich die Aufgabe kaum wechselt, so sind doch ihre Vierecke mit den üppigen, dekorativen Elementen durch die Details von einer erstaunlichen Vielseitigkeit. Die hier und auf der Tafel mit dem Zeichen des Blumentopfs zusammengestellten Beispiele zeichnen sich durch die Fülle und Klarheit der Zeichnung aus. Man kann daraus lernen, die reichen aus einem Koran stammenden Miniaturen, die sich in unserer Sammlung unter der Rubrik „Indo-Persisch“ finden, in sehr vergrössertem Massstabe auszuführen. Die Elemente sind dieselben und diese so enge Verwandtschaft erklärt sich leicht; es sind die „Parsis“, welche in Indien den Pinsel des Miniaturmalers handhaben; die Kunst des muhamedanischen Indiens ist dieselbe, wie diejenige Persiens.

Die Verkleidungstäfelchen der Perser, deren Bedeutung Viollet-le-Duc hervorgehoben hat, indem er nachwies, von welch' grossem Werth derartige Vorbilder sein konnten, da die Einführung einiger derselben in Europa zur Zeit der Kreuzzüge genügt hat, um all' die schönen Plättchen unseres Mittelalters zu erzeugen, sind durch ihren instructiven Werth würdig, in unsern öffentlichen Sammlungen aufgenommen zu werden. Da man dieselben nur von dem Boden, auf dem sie liegen, aufzunehmen braucht, so ist es zudem leicht, daraus reiche Galerien zu bilden. Was sich bei den Backsteinconstructionen der Assyrer gezeigt hat, zeigt sich auch bei den neueren Bauwerken, da die Art zu bauen dieselbe geblieben ist; bei allen diesen schönen Gebäuden von gewissem Alter wiederholt sich in Centralasien, wo nie etwas restaurirt wird, das alte Schauspiel: überall brechen die Backsteine zusammen und wir sehen die prächtigen Verkleidungs-Fayencen als Trümmerhaufen am Fuss der Mauern liegen. Mit Ausnahme einiger reisender Künstler interessirt sich niemand hiefür und jeder kann da nach Belieben sammeln und der Keramiker Parvillée, der sich auf diese Weise eine interessante, in den Trümmern von Brussa aufgelesene Sammlung anlegte, sagte uns, dass, wenn ihm die Transportmittel nicht gefehlt hätten, er alles unbeanstandet hätte wegnehmen können. In diesen Trümmern haben die Monumente keine Namen mehr und ihr Alter verstehen nur wenige hiemit vertraute Forscher zu schätzen. Das vollkommenste Bild dieser Art von Verzierungen hätten wir in den Monumenten des sechzehnten und siebenzehnten Jahrhunderts zu den Zeiten der Dynastie der Sophis. Shah-Abbas hat, begünstigt durch die Ruhe, die er seinem Volk zu verschaffen wusste, die grössten Bauten ge-

schaffen und die Munificenz dieses Herrschers hat in dem Lande einen so tiefen Eindruck hinterlassen, dass wenn der Reisende nach dem Gründer irgend eines alten Monuments fragt, die nicht minder unveränderliche als unsichere Antwort lautet: „Es ist Shah-Abbas der Grosse.“

Allein die persische Kunst hat noch andere Quellen. Ihre charakteristische Form verdanken diese Verzierungen den Vorschriften des Koran, welche die naturalistische Darstellung der belebten Wesen und Dinge untersagten. Diese conventionellen Formen stammen aus der Epoche, in welcher Persien, von dem Joch der Araber befreit, wieder beginnen konnte, ein selbständiges Dasein zu führen, d. h. aus den Zeiten der Seldschucken, deren Dynastie vom Jahr 1037 bis 1193 nach Christus blühte.

Unsere Beispiele stammen aus der von Prisse d'Avesnes hinterlassenen Mappe. Bei den meisten ist die Herkunft nicht beigesetzt.

Natürliche Grösse.

Nro. 1.

Dieses herrliche Fragment misst in der grössten Höhe 54 cm. Es ist die bekrönende Bekleidung des »mihrab« einer verlassenen Moschee in Damaskus.

Nro. 2.

Fragment einer Füllung, Höhe 24 cm.

Nro. 3.

Fortlaufende Bordüre aus einer Reihe länglicher Vierecke gebildet, die von Achse zu Achse, d. h. von Mitte zu Mitte jeder Palmette, in der sich die Fuge befindet, 25 cm messen.

Nro. 4.

Fortlaufende Bordüre aus einer Reihe in derselben Richtung zusammengesetzter Vierecke; die Fuge ist am Ende jeder Blume, die Länge beträgt 14 cm.

Nro. 5.

Viereck, das die Grundlage einer endlosen Zeichnung bildet. Das Original befindet sich im Museum von Sèvres, Höhe 32 cm.

Nro. 6.

Dieses schöne Fragment ist aus einer bekrönenden Bordüre, einer umrahmenden Bordüre und aus einer durch den Rahmen begrenzten, im Princip jedoch endlosen Dekoration zusammengesetzt. Das längliche Viereck der Bekrönung misst von Achse zu Achse 22 cm. Das längliche Viereck der umrahmenden Bordüre misst von Achse zu Achse 25 cm. Die Fuge befindet sich in der Mitte der rosettenförmigen Blume

Das Quadrat, das die endlose Zeichnung bildet, hat eine Seitenlänge von 25 cm. Die Fugen sind aus den Schnittlinien des Rahmens zu erkennen.

PERSISCH.

Emaillirte und glasirte Fayencen.

Die Anwendung der blauen, grünen und weissen Farbe.

Das Blau in allen Nuancen, das die für die Verzierung der persischen Fayencen und hauptsächlich für diejenigen, die zum Schmuck der Wände im Innern bestimmt sind, vorzugsweise verwendete Farbe ist, wird uns hier hauptsächlich beschäftigen, indem wir die verschiedenen Gründe angeben, welche die Bevorzugung, welche die Handwerker eines sonnigen Landes für die blauen Färbungen haben, in materieller und artistischer Hinsicht rechtfertigen.

Alle für die Emaillirung bestimmten Farben sind aus Metallen durch das Feuer gewonnen. Durch das Brennen wird Grün, Gelb, Purpur und Carmin sehr beeinflusst, während das Blau seine Schönheit nie verliert.

Im Princip ist das Blau die Farbe, welche am geeignetsten scheint, der Architectur beigegeben zu werden; selbstverständlich sind hiebei die Werthverhältnisse im Auge zu behalten, die dieser Farbe zukommen, wenn eine glückliche Gesammtwirkung, bei der die Beleuchtung massgebend sein muss, erzielt werden soll. Besonders in letzterer Beziehung ist es nothwendig, den Einfluss des Halbdunkels auf die blauen Farben zu erforschen.

Durch die Beobachtungen, die über das Spiel der Farben und die Zersetzung des Sonnenstrahls gemacht wurden, ist festgestellt, dass die farbigen Körper eine gewisse Menge von Strahlen absorbiren oder zurückwerfen. Die absorbirte Farbe ist die Complementärfarbe der sichtbaren; so absorbirt der Scharlach alle Strahlen mit Ausnahme des rothen. Das Weiss gibt die volle Reflexion, d. h. absorbirt keinen der färbenden Strahlen; endlich wirft das reine Ultramarin alle andern Farben zurück, indem es nur den blauen Strahl aufnimmt; und diese Aufnahme ist eine ganz eigenartige, da dieses Blau des Sonnenstrahls die Lebhaftigkeit der Farbe vermehrt, dieselbe kräftiger, aber nicht schwerer macht.

Dieses Gesetz für das Blau, welches für das volle Licht gilt, ist in den Halbschatten noch fühlbarer, und da man nicht vergessen darf, dass es sich hier um ein Land handelt, in welchem man grosse Sorge tragen muss, sich vor der Glut der Sonne zu schützen, so wird man die Annehmlichkeit erkennen, welche sowohl in den öffentlichen Versammlungsorten wie in den Wohnungen die Verwendung des Blau für die Innendekorationen verschafft.

Das Luftfluidum, welches in der Dämmerung circulirt, ist Blau, das, je nachdem das Tageslicht mehr oder weniger abgenommen hat, mehr oder weniger färbend wirkt; und wie das Blau der Sonnenstrahlen die einzige Farbe ist, die durch das Ultramarin absorbirt wird, so ist es auch das atmosphärische Blau allein, das im Halbdunkel durch die blaue Farbe aufgenommen wird. Diese Einsaugung erscheint im Vergleich zu den andern Farben zunächst nicht fühlbar, so lange das Halbdunkel durchsichtig genug ist, um die verschiedenen Töne in dem Zustand einer gewissen allgemeinen Verschmelzung erscheinen zu lassen; allein bei zunehmender Dunkelheit vollzieht sich eine Veränderung, indem die Verhältnisse vollständig wechseln; es entsteht ein totaler Umsturz der dem Umstand zuzuschreiben ist, dass alle Farben, auf welche sich das Blau der Luft legt, mit dem zunehmenden Schatten tiefer werden, während, so lange das atmosphärische Blau noch zu dem gehört, was man die nächtliche Klarheit

nennen kann, seine Einwirkung auf die blaue Farbe sich als beinahe negativ darstellt; während daher das mittlere Braunroth, indem es das nach und nach tiefer werdende Blau der Luft absorbirt, immer farbloser wird und sich dem Schwarz nähert, wird die blaue Farbe einen entgegengesetzten Gang nehmen und nur eine Verstärkung der Wirkung erfahren. Durch den Contrast wird das Blau scheinbar leichter, so lange das erlöschende Licht noch genug Stärke bewahrt, um der Farbe als Förderungsmittel zu dienen. Man kann diesen Versuch bei herannahender Dämmerung leicht machen, indem man auf ein mit Ultramin in mittlerer Stärke gefärbtes Blatt Papier einige mehr oder weniger grosse Abschnitte, die mit gelbem Ocker und mittlerem Braunroth gefärbt sind, legt. Man bemerkt dann die Nichtentfärbung des Blau, das sein Aussehen behält, während die andern Töne, indem sie dunkler werden, schliesslich keine unterscheidbare Farbe mehr haben; die zunehmende Dunkelheit lässt die Ockertöne und das Braunroth nur als schwere Flecken erscheinen, während das Blau seine Farbe mit einer Art steigender Bewegung behält; wenn daher die andern Farben sich dem Schwarz nähern, wird das Blau leichter erscheinen, indem es durchsichtiger wird; wenn sich schliesslich das letzte Schillern des Blau verliert, indem es sich gewissermassen in seinem Element auflöst, so hat man die Empfindung, dass, so lange die Farbe sichtbar geblieben ist, sie nichts von ihrem Reiz verloren hat.

Wir werden über das Grün, das bei diesen Fayencen angewendet wurde, nichts beifügen; dasselbe ist dem Blau so nahe verwandt, dass es beinahe als eine Variante desselben betrachtet werden kann. Das Weiss bildet häufig den Grund des Felds, während es zugleich als zarte Einzeichnung in den breit eingeführten Kartuschen dient, wie man dies bei den Fragmenten Nro. 9 und 10 beobachten kann. In diesen Feldern sehen wir eine stickereiartige Verzierung, die fein genug ist, um nicht als Durchbrechung des Grunds der Kartusche zu erscheinen. Bei den andern Verkleidungs-Fayencen heben sich die Blumen und Arabesken in Weiss, dessen Grellheit mehr oder weniger durch Einzeichnungen abgeschwächt ist, von dunklem Grunde ab. Nur durch Weiss kann eine solche Wirkung erzielt werden; so fein eine weisse Linie sein mag, so wird sie doch nie durch die umschliessenden Töne erdrückt, ihr Werth bleibt immer intact; es ist die schroffste Trennung, welche zwischen die verschiedenen Töne gesetzt werden kann und giebt die klarste Zeichnung auf gleichmässig tiefem Grund. Bei der Fayence der Platte Nro. 1 erhält das Weiss ein anderes Aussehen; es ist durch die Einzeichnungen, die einfach mit der Grundfarbe gemacht sind, gleichsam gefärbt, so dass das Blattwerk in den zweiten Grund gestellt erscheint, während die grossen Ranken, bei denen das Weiss geschickt mit einem Halbton in Verbindung gebracht ist, die Wirkung eines Reliefs hervorbringen. Die Composition zeigt eine in sich geschlossene Anordnung, deren kunstreiche Schönheit wir nicht hervorzuheben brauchen; es wäre schwer bei gleich wenig Mitteln etwas Besseres zu schaffen.

Diese Beispiele stammen aus der von Prisse d'Avenes hinterlassenen Mappe.

Natürliche Grösse.

Nro. 1.

Platte mit ebenem Boden und breitem Rand. Durchmesser 32 cm. Der glasartige Ueberzug der Töpferwaaren trägt den Namen Glasur. — Diese Platte ist eine glasirte Fayence.

Nro. 2.

Scheinbar regelmässiges Eckmotiv, bei dem jedoch die Mittellinie eine Kurve bildet.

Nro. 3

Fortlaufende Bordüre, längliches Viereck, von Achse zu Achse 16 cm messend.

Nro. 4.

Fortlaufende Bordüre, längliches Viereck, von Achse zu Achse 24 cm messend. Die Fuge befindet sich je in der Mitte der rosettenartigen Blume.

Nro. 5.

Fortlaufende Bordüre, längliches Viereck, von Achse zu Achse 15 cm. Stammt aus einer verlassenen Moschee in Damaskus, die in eine Pulvermühle verwandelt wurde.

Nro. 9.

Aufsteigende Füllung; die übereinanderstehenden Vierecke messen von Achse zu Achse 29 cm. Die Fuge befindet sich zwischen den Spitzen der Kartuschen. Stammt aus derselben Moschee.

Nro. 10.

Flächenverkleidung in Felder getheilt; ebendaher. — Das dargestellte Fragment misst einschliesslich der Bordüre 32 cm in der Höhe.

Nro. 6.

Fortlaufende Bordüre, längliches Viereck, misst von Achse zu Achse 17 cm.

Nro. 7

Fortlaufende Bordüre, längliches Viereck, misst von Achse zu Achse 24 cm.

Nro 8.

Fortlaufende Bordüre; Länge des dargestellten Stücks 50 cm.

Nro. 9.

Bordüre von 6 cm Höhe.

Nro. 12

Rahmenbordüre mit Eckstück; in der Höhe misst dieses Fragment 52 cm.

PERSISCH.

Wanddekorationen.

Fayencen als innere und äussere Dekoration der Architectur.

Anwendung von Metallfarben.

No. 1, 13, 16 und 17. – Fragmente aus dem Palast der Sultane von Konieh, dem alten Ikonium, Hauptstadt des seldschuckischen Reichs, die heute zum einfachen Haupt-Ort eines Paschaliks herabgesunken ist. Was die Seldschucken von den Türken unterscheidet, ist dies, dass sie nicht wie die letzteren die Darstellung der belebten Natur verdammten. Die Folge dieses Princips ist bei der Bordüre Nro. 1 fühlbar, da hier die Zeichnung mehr als bei allen übrigen Beispielen auf dieser Tafel der Natur der Pflanze nahe kommt.

Der glänzende Palast, der diese Motive geliefert hat, ist nur noch eine Ruine, und das, was wir hier wiedergeben, stammt von den letzten Trümmern des Empfangsaals oder „selamlik“ des Sultans. „Es gelang mir,“ sagt Ch. Texier, „durch meine Zeichnung einen Plafond und einen der Hängebogen, von dem heute keine Reste mehr übrig sind, zu retten.“ Konieh, das auf der Karawanenlinie von Mesopotamien nach Smyrna liegt, war eine reiche Stadt.

Nachdem die Seldschucken die wenigen Hausteine, die die Steinbrüche lieferten, ausgebeutet hatten und nachdem das Material der byzantinischen Monumente, die nach dem orientalischen Gebrauch, aus den alten Bauten Materialien zu nehmen, um daraus neue Monumente zu errichten, erschöpft war, griffen sie nach den Ziegeln und dem Email, um damit ihre Gebäude, die nach Texier mit unbeschreiblichem Luxus und grosser Kunst ausgeführt waren, zu schmücken. Man findet darin unter anderem die Anwendung der emaillirten Fayencen, die die Fürsten von Ikonium von den Persern entlehnt hatten, beinahe vollständig verlassen.

No. 16 und 17 sind Blumenornamente aus dem Innern der Hängebogen des in Stuck hergestellten Hauptgesimses; die Blumen sind unabhängig von der geometrischen Construction der die Mauervorsprünge tragenden Nischen, deren Höhe sich dem Gebrauch gemäss nach der Tiefe richtet. Da die Blumenornamente, die den ebenen Grund des Innern eines jeden Hängebogens verzierten, alle verschiedenen Formen zeigten, so nimmt man an, dass bei der Ausführung dieser Monumente keine Schablonen verwendet wurden. Alle übrigen Motive in anderem Charakter stammen von der Dekoration einer Moschee in Tauris, Tebriz oder Tabriz, einer Stadt in Aderbidjan, Provinz von Anatolien (Medien Atropatene).

Die Verwandtschaft dieser Verblend-Fayencen mit denjenigen gewisser Monumente der Stadt Brussa, deren Sultane osmanische Prinzen waren, berechtigt dazu, eine ganz generische Beschreibung, die sowohl die einen als die andern betrifft, zu geben.

Trotz der Vorschriften des Korans, die verboten, Gold zur Dekoration religiöser Gebäude zu verwenden, waren in der Moschee von Tabriz, sowie in der von Brussa durch den Sultan Murad, einen der osmanischen Prinzen erbauten Moschee, die Mauern und Pfeiler mit vergoldeten Ornamenten bedeckt. In Betreff der Anwendung der Fayencen am Aeussern und im Innern wird ein einziges Beispiel, gleichfalls aus Brussa stammend, hier genügen. Die grüne Moschee Yechil-Djami, die diesen Namen von der Farbe der Fayencen, die ihre Minarets zierten, erhalten hat, wurde durch den Sultan Mahomet I., Enkel des Sultans Murad, erbaut; sie ist am Aeussern und im Innern mit Fayencen aus Persien bekleidet, deren Ornamente erhaben sind, eine Eigenthümlichkeit, von der Texier sagt, dass er sie nur bei diesem Monument beobachtet habe, von der jedoch die Dekorateure grossen Nutzen ziehen können. Das Grab dieses Osmanli ist mit einer Kuppel von grüner Fayence bedeckt; jedes Stück Fayence ist für den Platz, den es einnimmt, besonders gemacht und gebrannt. Diese Bekleidung bildet gewissermassen eine Art von Mosaik.

Die Fayencen bestehen im Allgemeinen aus einer porösen, wenig gebrannten Erde; sie scheinen jedoch zweimal dem Feuer ausgesetzt worden zu sein; das erste Mal um die Erde zu brennen und ihr die Glasur zu geben, das zweite Mal zum Brennen der Ornamente. Als Metallfarben finden wir im Allgemeinen den Cobalt für Blau, Magnesiumoxyd für Violett, Protoxyd von Blei für Gelb, Schwefelblei für Weiss und oxydirtes Eisen für Roth, das immer einen gelblichen Ton zeigt. Das Grün wurde gewöhnlich durch einen Bleiüberzug erhalten, jedoch bemerkt man auch eine andere Nuance, dem Emeraldgrün ähnlich, die durch eine Art Kupfer hergestellt zu sein scheint. Das Fayenceplättchen erhält zunächst einen einfarbigen Grund, auf welchem die fortlaufenden Ornamente mittelst einer Form aufgetragen sind. Die Farbe behält immer eine gewisse Schwere.

Diese Beispiele sind Charles Texier „Description de l'Asie Mineure" und „Voyage en Perse" entnommen.

PERSISCH.

Emaillirte oder glasirte Verkleidungs-Fayencen.

Der Glanz in der Architektur.

Auf Grund alter Traditionen scheinen die Asiaten für die Verkleidung ihrer Architectur, sowohl im Aeusseren wie im Innern glänzenden Schmuck angewendet zu haben. In den in der Odyssee beschriebenen Holzkonstruktionen der phäakischen Könige, deren Verkleidung aus Metallplättchen bestand, erkennt man das medische Verfahren, das durch die Chaldäer, die Phönicier und die Assyrer gehandhabt wurde. Polybius hat in seiner Beschreibung der Sommerresidenz der Könige von Persien in Ekbatana ein genaues Bild hiervon erst hinterlassen. In dieser alten Hauptstadt des Königreichs der Meder war der Palast des Herrschers ganz aus Cypressen- und Cedernholz construirt, die Pfeiler, welche die grossen Säle unterstützten, bestanden aus Holz, das mit verschiedenen Farben bemalt war, während die Friese oben an den Wänden aus Metall bestanden; alle Zimmer waren bemalt, vergoldet oder versilbert, versilberte und vergoldete Tafeln bildeten das Dach. Dass das Matall polirt war, bestätigt der Dichter, indem er vom Palast des Alkinous sagt: „in einem ebenso glänzenden Licht, wie das des Mondes, oder selbst das der Sonne leuchtend."

Neben den Holzconstructionen mit metallischem Schmuck, übten sie noch eine andere Technik, nämlich die der Ziegelconstructionen, die mit kleinen, sorgfältig bearbeiteten und sculpirten Steinplättchen, deren Basreliefs verschieden gefärbt waren, verziert wurden, oder deren Verkleidung aus grossen emaillirten Ziegeln bestand, die durch Aneinanderreihung Wandmalereien bildeten; im Museum des Louvre sehen wir solche Plättchen, bei denen Spuren des Emails erhalten sind. Sie bilden die schönen Verzierungen, bei welchen das Blau, das durch das Brennen nicht verändert wird, so sehr vorherrscht, und von denen wir einige schöne Beispiele auf der assyrischen Tafel unserer ersten Serie in den Nummern 6, 7, 8, 9 und 10 wiedergegeben haben.

Was der Asiate vor allem will, das ist eine glänzende, farbenprächtige Architectur, eine schöne Dekoration bei geringen Constructionskosten; das ganze Gepränge der Kunst wird auf den Schmuck des Gebäudes verwendet, das durch den Architecten mit jenem wunderbaren Mosaik eingehüllt und verkleidet wird, durch welches goldene Paläste, blaue, grüne, rosafarbige Moscheen etc. geschaffen werden; diese eingelegten Arbeiten sind umso reicher, glänzender und wirklich schön, als jedes Stück nicht aus dem für sich bedeutungslosen Würfel der Mosaiks besteht, sondern das geistreiche Element eines Ornaments enthält, das durch Zusammenstellung zu einer endlosen Verzierung wird, die keine andern Grenzen als die Linien und die Formen der Architectur hat.

Man kann hiernach die ausserordentlichen Hilfsmittel beurtheilen, die ein Künstler aus der Zusammenstellung von Fayenceblättchen, die das einzige Element einer Dekoration in grossen Verhältnissen bilden, zu ziehen weiss.

Nro. 14, das im Original 0,40 m in der Höhe und Breite misst, stellt ein Plättchen dar, das eine Verzierung liefert, die erst bei Zusammenstellung von mindestens sechzehn Stücken ihre volle Entwicklung erhält, da, wie dies die obere Abbildung am Schluss dieses Textes zeigt, die bei dieser Zusammenstellung entstehende mittlere Rosette erst dann als in sich abgeschlossen betrachtet werden kann; das Grundmotiv nimmt daher gewissermassen eine Grundfläche von je 1,60 m Seitenlänge ein.

Wir fügen am Schluss ein zweites Cliché bei, das, durch Gruppirung des Plättchens Nro. 5 ebenfalls eine rein vegetabilische Verzierung, natürlich in der traditionell, conventionellen Zeichnung bildet. Das Muster der Plättchen ist dasselbe, nur muss es für die Ausführung in zwei sich symmetrisch gegenüberstehenden Stücken hergestellt werden. Das Plättchen Nro. 9 gehört demselben System an.

Man hat gesehen, dass bei den Monumenten der Assyrer die farbigen Basreliefs und die farbigen Emails der Fayencen zur Dekoration der Architectur beitragen; als die Perser an Stelle der Basreliefs ausschliesslich die Fayenceplättchen stellten, suchten sie jedoch in keiner Weise die Wirkung der früheren Dekorationen zu imitiren. Hiefür gibt es mehrere Gründe. Die Gegenüberstellung der Plättchen gestattete nicht, auf denselben gemalte Schatten anzubringen, die stets in anderer Richtung erschienen wären; noch bedeutungsvoller ist ein anderer Grund. Derselbe besteht darin, dass die Asiaten, indem sie ihre farbigen Vierecke in vollen und flachen Tönen behandelten, denen das Email einen entzückenden Glanz verlieh, fühlten, dass alle Farben, wenn sie eine bestimmte ihnen zukommende Bedeutung erlangt haben, jene Zartheit zeigen, welche man als die, dem Weiss des Hermelins eigene, bezeichnet hat, und für welche jeder fremde Einfluss eine unabwendbare Gefahr bildet.

In dem schönen Licht des Orients ist die Reinheit der Farbe noch nothwendiger, als unter andern Himmelsstrichen. Man muss die Bewegung der Schatten den Zufälligkeiten der Architectur, den Tagesstunden, den Aenderungen in der Atmosphäre überlassen, und, es mag sich um das in der Naturfarbe glänzende, oder durch die farbigen Emails veränderte Metall handeln, stets ist es von einem unvergleichlichen Vortheil, überall die Töne in ihrer grössten Reinheit zu lassen. So hat sich der Glanz in der orientalischen Architectur während längerer Zeit gesteigert, und man könnte sagen, dass er dazu beigetragen habe, sie zu verschönern, wenn der Geschmack für die glänzende Verzierung in Orient selbst nicht Uebertreibungen erfahren hätte, die man nach dem Pavillion beurtheilen kann, den Persien zu der internationalen Ausstellung von 1878 geschickt hat; der kleine Palast wurde durch Spezialarbeiter, die die traditionellen Geheimnisse des Gewerbes kannten, und die zugleich mit den Materialien gesendet wurden, ausgeführt. Das Hauptstück dieser Probe der Privatarchitectur in Persien war ganz mit grossen und kleinen Spiegeln, die eine Verkleidung in der ganzen Höhe der Wände bildeten, verziert, und die Stalaktiden, die den Uebergang zur Decke bildeten, waren ebenfalls aus Spiegeln zusammengesetzt. (Man findet eine Darstellung dieses Interieurs in unserem „Costume Historique“.)

Unter unsern Beispielen zeigt Nro. 6 Nüancirungen durch Abstufung der Farben. Dieses besondere System widerspricht dem allgemeinen Princip der flachen Töne nicht. Die Nüancirungen stellen, wie man sieht, keine Schatten dar, sondern haben nur den Zweck, die Farben mit grösserer Lebhaftigkeit vibriren zu lassen.

Man stellt derartige Verkleidungen in jedem Masstab, und selbst für Möbel her. Für die letztern variirt der Charakter der Ornamente häufig; die Ausführung nimmt mehr Feinheit und anscheinende Freiheit an, während zugleich durch die Einheitlichkeit des Tons die Verzierung zarter wird. Dieses Genre ist hier durch das Fragment Nro. 2 vertreten, das nur auf ein Drittel der natürlichen Grösse reducirt ist und von Achse zu Achse 0,18 m misst.

Nro. 1 und 3 stammen aus den Museen von Sèvres. Alle andern waren auf der orientalischen Ausstellung von 1869 durch die „Union centrale des arts decóratifs“ zur Anschauung gebracht.

PERSISCH.

Emaillirte oder glasirte Fayencen.

Die Technik bei diesen dekorativen Elementen, die in kräftigen Linien gehaltene Conturen zeigen, welche mit gleichmässigen Tönen ausgemalt sind, bedarf keiner weitern Empfehlung. Die wahrhaft farbverständigen Völker haben fest an diesem alten System gehalten, bei dem die Flächen durch keine Modellirung unterbrochen sind und das daher so günstig für die Reinheit der Farbtöne ist, von denen sie nur die Wirkung verlangen, die ihnen zukommt, um Dekorationen herzustellen, welche in ihrer Ursprünglichkeit als vollkommene Typen gelten können. Die persischen Arbeiter haben die Verzierungen ihrer Fayencen vortrefflich zu variiren verstanden, obgleich sie nur eine bestimmte Zahl von Grundelementen anwendeten, nämlich nur das Spiel der Arabesken oder einer conventionellen Flora.

Die Wirkung dieser bemalten, unter dem Email vibrirenden Fayencen kann auf der Tafel nicht in ihrer vollen Bewegung und ihrem ganzen Reiz wiedergegeben werden; immerhin kann man sich jedoch einigermassen ein Bild von dem Glanz dieser frischen Töne unter der krystallinischen Schichte des Emails, das dieselben bei den Originalen überzieht, machen. Da der Maassstab einer Verzierung ebenfalls von Wichtigkeit ist, so geben wir denselben hier wieder, um die Misstände der nothwendigen Verkleinerung zu mildern.

No. 1	Durchmesser des Originals	0 m 40 cm
No. 2	— —	0 m 38 cm
No. 3	—	0 m 28 cm
No. 4	— —	0 m 27 cm
No. 5	— —	0 m 30 cm
No. 6	—	0 m 37 cm
No. 9	— —	0 m 40 cm
No. 10	— —	0 m 37 cm
No. 11	— -	0 m 12 cm

No. 1, 2, 4, 5, 9 und 11 gehören der prächtigen Sammlung des Herrn Ch. Schefer, No. 3 der von Lequen an. No. 6 und 10 sind im Besitz der Herrn Gebrüder Coulombel.

Alle diese Fayencen befanden sich auf der „Exposition Orientale“, die im Jahr 1869 in den Champs-Elyseés durch die „Union centrale“ veranstaltet wurde.

Die beiden viereckigen Blättchen 7 und 8, von denen das erste durch Zusammenstellung dem System der endlosen Zeichnungen angehört, das zweite einen farblosen Fries bildet, sind aus dem sechzehnten Jahrhundert. Sie stammen aus der Moschee von Omar, Qoubbet-es-Sakhrah. Wir entnahmen sie der schönen Publikation, die durch das Haus Nobiet et Baudry über den Tempel von Jerusalem gemacht wurde. No. 8 mit der zugleich festen und zarten Zeichnung ist eine der schönsten Typen der Verkleidungsfayencen.

PERSISCH.

Manuscriptmalereien.

Verzierung der Blätter mit Rücksicht auf ihren Inhalt.

Diese Verzierungen stammen aus einem prächtigen Manuscript der Poesien von Saadi, die in Schiraz durch Schams kalligraphirt und durch Mir-Imad im Jahr 1609 zur Zeit Shah-Abbas I. bemalt wurden. („mir“, d. h. „mir“ oder „emir“ und „za“, Abkürzung von „zadeh“, Sohn von . . .) Nach dem Eigennamen gesetzt bezeichnet mirza immer einen Prinzen von Blut, am Schluss ist es der Titel persönlichen Adels. Dieses Buch von seltener Schönheit wurde durch den General-Adjudanten Hassan Ali Khan Kebouvendi, den ehemaligen Gesandten und bevollmächtigten Minister des Schahs von Persien, der früher am französischen Hof beglaubigt war, mitgetheilt.

Die Verzierungen der Blätter eines Korans, und die eînigen einer Sammlung von Poesien sind ganz verschiedener Art. Die dekorative Beigabe zu dem heiligen Texte besteht stets nur in einer diskreten Vertheilung der sogenannten arabischen Punkte, d. h. sternförmiger Motive, die ihre glänzenden Strahlen entweder in horizontaler oder hauptsächlich in vertikaler Richtung aussenden; auf diese Weise bilden diese Punkte ebensoviel glänzende Sternbilder, welche aus den Blättern eines Korans einen wirklichen Feuerhimmel machen, der die lichten Höhen andeutet, zu denen sich der Leser durch das Wort des Propheten hingezogen fühlt. Bei der Poesie ändert sich der Charakter der Verzierung; die Gruppirung der unbeweglichen Sterne würde ihrer Lebendigkeit nicht entsprechen; der Dekorateur hat daher durch andere Mittel gesucht, die Zeichnung der Blätter und die poetischen Launen, die sie umrahmen, in Einklang zu bringen.

Die Fabel, die eine der bevorzugten Formen der persischen Poeten ist, scheint ihrer Natur entsprechend hauptsächlich den Ausgangspunkt für diese Ornamente gebildet zu haben. Die Fabel ist für den Perser eine Lüge, die erfunden ist, um eine moralische Wahrheit zum Ausdruck zu bringen; sie wendet sich wohlbedacht an den Geist, um zum Herzen zu gelangen und zwar nicht durch den starren, leuchtenden Strahl, d. h. nicht durch die gerade Linie, sondern auf tausend Umwegen, die den Gedanken, um ihn besser zum Durchbruch kommen zu lassen, durch die Verschlingungen eines mehr oder weniger complicirten Mäanders leiten. Diese Dichtungen, die den Zweck haben, die feinen Wahrheiten, welche für das Herz zu neuer Leuchte werden, vortheilhaft hervorzuheben, könnten bildlich nicht besser ausgedrückt sein, als durch die Anordnung zarter dekorativer Ranken, die ihr Gewebe im vollen Licht entwickeln.

Saadi, der in Schiraz im Jahr 1193 n. Chr., 589 der Hedschra geboren wurde, und in einem Alter von 102 Jahren starb, ist einer der grössten Poeten Persiens. Selbst, wenn er nur seine persönlichen Abenteuer zu erzählen hätte, würde er sicher viele Leser haben. Er hatte seine Studien in Bagdad gemacht, und mehrmals zu Fuss die Pilgerfahrt nach Mekka ausgeführt. Wie jeder gute Muselmann jener Zeit kämpfte er gegen die Ungläubigen. In Syrien durch die Franken (die Kreuzfahrer) gefangen und gezwungen mit Juden an den Trancheen von Tripolis zu arbeiten, wurde er aus der Gefangenschaft durch einen Einwohner von Aleppo befreit, der ihn erkannte, ihn loskaufte und ihm seine Tochter zur Frau gab, was trotz der Mitgift von hundert Denaren, die der Schwiegervater beifügte, ein böses Geschenk war. Sein „Gulistan“, in welchem der Dichter seine Abenteuer erzählt, ist in Betreff seiner Frau voll Bitterkeit. Zu dem Romanhaften seines Lebens kommt noch, dass Saadi oder vielmehr „Mosleh-Eddin, das Gut der Religion“ nach dem Namen, den er selbst angenommen hatte, ein zugleich geistreicher und gefühlvoller Dichter war. „Er hatte Thränen für jedes Unglück,“ sagt de Sacy. Seinem ausserordentlich gefühlvollen Herzen verdankt Saadi hauptsächlich den andauernden Erfolg; heute noch ist er einer der Lieblingsdichter seines Geburtslandes, und der Perser, der es liebt sich vorlesen zu lassen, indem er sein „Kalaoum“ raucht, ist stets entzückt von den gemüthvollen Empfindungen, wie diejenigen, welche den Dichter, indem er von der Waise spricht, sagen liessen: „Wenn du eine Waise niedergeschlagen und traurig siehst, hüte dich das Gesicht deines Sohnes vor ihr zu küssen.“

Die hier wiedergegebenen Verzierungen der Blätter tragen einen bestimmten vom Künstler angestrebten Charakter, und ihre Feinheiten haben nichts gemein mit den Abschweifungen leichtfertiger Pinsel, durch welche die gewöhnlichen Ausmaler sie zu oft ersetzt haben. Jeder unserer Rahmen zeigt eine logische Construction neben dem Idealen einer Art leicht emaillirter Goldschmiedekunst; von den grossen und eleganten Ranken gehen verständnissvoll vertheilte Abzweigungen aus, die den lichtvollen Grund in gleichmässiger Weise unterbrechen; zugleich bilden die volleren Parthien der ganz stilisirten Blumen ebensoviele Glanzpunkte, welche den grossen Reichthum des Ganzen sichern, ohne der Leichtigkeit zu schaden.

Zwei dieser Blätter sind aus Verschlingungen von Pflanzen gebildet, deren Ranken in derselben Grundfläche liegen, während die beiden andern zwei getrennte übereinanderliegende Netze zeigen. Bei letztern ist das vegetabilische Geflecht untergeordnet, während, wie wir dies in der Tafel mit dem Zeichen des Damenbretts ausgeführt haben, der schöne Mäander mit den wolkigen Formen, der sich darüber ausbreitet, den Rauch der Pfeife nachahmt. Wir brauchen nicht hervorzuheben, wie sehr der Rauch des Tabaks von Schiraz hier am Platz ist, wenn man an die doppelte Berauschung denkt, der sich der Perser hinzugeben pflegt, nämlich derjenigen, welche die Poesie verschafft und derjenigen, welche der „Kalaoum“ hervorbringt. Die geschmackvolle Contour in flockenartiger Entwicklung ist hier als eine mit Scheidewänden versehene Emailarbeit in wechselnden Tönen behandelt. Die vorherrschende Farbe bildet jenes schöne Blau des Lapis-lazzuli, dessen Hauptfundort Persien war.

Mit den leichten Formen dieses ornamentalen Genres verzieren die Perser ihre feinen Porzellane, deren Reiz mindestens dem der besten Produkte Chinas gleichkommt. Diese Ornamente sind geeignet den Glanz eines harmonisch lichtvollen Stoffs, der in seiner Naturfarbe erscheinen soll, zur Geltung kommen zu lassen. Die leichten Verschlingungen zieren den reinen und klaren Grundton, ohne den Stoff zu verändern.

Man muss daher die Anwendung dieser Dekorationsmethode als eine ziemlich allgemeine betrachten und anerkennen, dass dieselbe besonders geeignet ist, durch ihre Feinheiten die Reize einer wohl berechneten Pracht im vollen Licht erscheinen zu lassen.

Die religiösen Vorschriften, welche den Muhamedanern die Darstellung von belebten Wesen und Dingen, vom Menschen bis zum Vogel, vom Insekt bis zur Bume untersagt haben, verhindern den Dekorateur nicht dahin zu gelangen, gewisse sinnliche Empfindungen hervorzubringen, wie dies aus den Blättern des Mir-Imad hervorgeht. Ein wirklich künstlerisches Volk findet stets die Mittel, seinen materiellen Produkten einen Reflex seines innern Wesens aufzudrücken. Das Bedürfniss des Einklangs der Verzierung mit dem Text des Dichters, des geistreichen Erzählers wahrer Moral, hat den Maler dahin geführt, die Blätter des Buchs von Saadi mit den ausserordentlich feinen und klaren Dekorationen zu schmücken, deren logische Combinationen für jeden einzelnen Fall zugleich das Resultat einer neuen Auffassung sind. Kunst für Kunst sagt der Dekorateur, indem er mit der Geschicklichkeit einer äusserst behenden Hand, die durch ein wirkliches Wissen geführt wird, durch die universelle Sprache des zu den Augen sprechenden Ornaments andeutet, dass er, der feinfühlige Künstler, ebenfalls für die Schönheiten der Poesie, der er einen äussern Schmuck verlieh, empfänglich sei.

ARABISCH.

Damascirungen.
Ornamente in Camaïeu.

Der orientalische Damascirer schnitt, nachdem er die Zeichnung, die incrustirt werden sollte, vertieft gravirt hatte, an den Rändern und auf dem Grund der Vertiefungen mit dem Stichel kleine Kerben ein, um den Streifen oder Faden aus Gold oder Silber, der Damzum ascjren diente, Halt zu geben; derselbe wurde mittelst eines Hammers mit Gewalt in diese Kerben eingetrieben. Diese Einlagen boten sodann eine für die Ciselirung geeignete Oberfläche dar. Einfacher war das Verfahren, bei dem das Metall direct gravirt wurde, so dass sich die Ornamente in Relief von dem Grund, den man schwarz färbte, abhoben.

Die orientalische Damascirung ist sehr alt, jedoch darf man kaum über das zwölfte Jahrhundert zurückgreifen, um das Alter zu bestimmen für die ältesten bekannten Vasen in Kupfer, in Messing oder Legirung, welche gravirt oder damascirt mit Ornamenten und Wappen, sowie mit Inschriften bedeckt waren, in denen sich zwischen langen und dünnen arabischen Buchstaben Arabesken und Verschlingungen spielend bewegen.

Aus dem zwölften und dreizehnten Jahrhundert sind viele, für muselmännische Prinzen und selbst für fränkische Barone der latinischen Kolonien in Syrien gravirte Gegenstände erhalten. Im dreizehnten Jahrhundert erreichte diese Kunst ihre grösste Entwicklung. Die Produkte stammen aus zwei verschiedenen Schulen, der von Mossul oder von Djezaïreh und der Syrischen, die ihre hauptsächlichsten Ateliers in Damaskus und in Cairo hatte.

In Mesopotamien, einem Land, in dem der muselmännische Geist frühzeitig viel von seinem Fanatismus verloren hatte, hat sich die erste Schule gebildet, deren bemerkenswerthester Charakter die stetige Anwendung menschlicher und thierischer Abbildungen ist; während in Damaskus und Cairo der Stichel der Syrischen Künstler sich auf die reinen Ornamente und Schriftzeichen beschränkte. Erst gegen die Mitte des dreizehnten Jahrhunderts sieht man auf den aus den Ateliers der letztern stammenden Gegenständen heraldische Thiere z. B. Adler und dergl. angebracht. Die damals für die Franken gefertigten Vasen zeigen nicht blos Darstellungen von Figuren, sondern selbst von religiösen Gegenständen und die Devisen in goldenen Lettern sind christlichen Inhalts.

E. Rey, dem wir diese vortrefflichen Erläuterungen entlehnen, sagt, dass diese Dekorationen auf allerlei Gegenständen, z. B. auf den grossen flachen Becken (sedrich), den Pokalen, Kelchen, Leuchtern (chemaah), Lampen, Tischaufsätzen, Schreibzeugen und vielen anderen zu den verschiedensten Zwecken dienenden Utensilien angebracht wurden. (Siehe: les Colonies franques de Syrie aux douzième et treizième siècles, Paris 1883; G. Picard, édit.)

Unsere Motive stammen aus der Sammlung des Herrn Basilewsky.

ARABIAN

ARABE

ARABISCH

I

ARABISCH.

Tafeln mit heiligen Inschriften.

Manuscriptmalereien.

Diese Ornamente, von denen jedes eine abgeschlossene Verzierung bildet, stammen aus einem Koran, dem „glorreichen Buch", nach dem Ausdruck des Muhamed; dieses ist ein in jeder Beziehung prachtvolles Exemplar, von ausserordentlicher Grösse, da die Blätter 1 Meter hoch und 50 cm breit sind, so dass im Original jeder dieser Inschriftenrahmen nicht weniger als 30 cm in der Länge misst. Das Papier besteht aus jenem schönen Papierzeug aus Baumwolle, das die Orientalen schon früher benützt haben, und das in der Masse mit einem salmfarbigen Rosa gefärbt wurde; die Blätter sind mit dem Polirstein geglättet.

Dieses Manuscript, das aus dem fünfzehnten, oder vielleicht sogar aus dem vierzehnten Jahrhundert unserer Zeitrechnung stammt, ist thatsächlich nur durch die Natur des Textes arabisch; die Details gehören dem persischen Genre an und sind in einem der edelsten Style gehalten. Es ist übrigens selten, dass man Verzierungen von dieser Bedeutung als Vignetten in den Blättern eines Buches findet. Jeder der Hauptheile dieses Korans (hundert und vierzehn „sourates") trägt eine Ueberschrift im Genre derjenigen, die wir hier darstellen.

Die orientalischen Inschriften sind häufig in kufischen Lettern gehalten, der ursprünglichen Schrift der Araber, die ihren Namen von Kufa hat, einer Stadt des alten Chaldäa, wo diese Schrift erfunden worden wäre. Bis zum neunten Jahrhundert benützte man nur kufische Lettern oder solche, die davon abstammen, wie die Karmathischen und die rechtwinklich Kufischen, die von der Courrentschrift verschieden sind. Das Kufische hat eine hieratische Bedeutung und erinnert an die Handschrift des Propheten. Dieser Schrift bediente sich Mohammed, um die Gedanken niederzuschreiben, die ihm nach und nach diktirt wurden, und die er je nach den Umständen auf Schaffelle, Kameelsknochen, polirte Steine und selbst Palmblätter niederschrieb.

Unter den verschiedenen Schriftarten unserer Vignetten ist die sogenannte rechteckige Kufische leicht erkennbar; ihre energische Zeichnung contrastirt vorteilhaft gegen die leichten Ornamentranken, die sie umspielen. Der kufische Buchstabe bildet oft durch die Detailverzierung, die man ihm giebt, ein Ornament. Diese schöne Schrift ist so dekorativ, dass die christlichen Architekten des Mittelalters und der Renaissance sie oft selbst für unsere religiösen Monumente angewendet haben, ohne sich um den Sinn zu kümmern, den die Inschriften haben konnten; Lavoix hat sogar in Italien bei manchen Heiligenscheinen, die den Kopf Christi umgaben, Beispiele hievon gefunden.

Die Orientalen sind, indem sie so häufig Inschriften in den Verzierungen ihrer Architecturen einführten, sehr alten Traditionen gefolgt. Bei den Persern scheint die Sorgfalt, die sie darauf verwendeten, dieselben prunkvoll zu schmücken, eine Folge ihres alten Kultus gewesen zu sein. Nach der Avesta beteten die durch Zoroaster unterrichteten Iranier einen einzigen Gott Aouramazda an, den weisen Geist, „den leuchtenden, den glänzenden, den sehr grossen und sehr guten etc." Im Gegensatz zu den Gottheiten der meisten der andern Lehren von der Welt-Entstehung, nach denen zuvor bestehende Elemente benützt wurden, hatte dieser Unerschaffene alles aus dem Nichts geschaffen, Geist und Materie einzig durch das Wort. Eine solche, dem Wort allein gegebene Macht, musste bei Wiedergabe desselben die Anwendung des grössten Glanzes bedingen. Zoroaster selbst hatte nach den nationalen Archiven das Beispiel hiefür gegeben, und zwar in dem in Balkl errichteten wunderbaren Feuertempel, der in Gold, Silber und Edelsteinen strahlte, und hauptsächlich, wie dies diese sagenhaften Berichte erwähnen, in dem „minou" oder dem „Himmlischen", das die berühmte, aus dem Paradies gebrachte und bei diesem Tempel gepflanzte Cypresse umgiebt.

Auf Grund dieser sehr alten Traditionen haben die Orientalen in ihren Monumenten jeder Art, religiösen und weltlichen, öffentlichen und privaten, den Gebrauch beibehalten, auf ihren Mauern zahlreiche Inschriften anzubringen, in denen der menschlichen Sprache durch die Ornamente die bezauberndste Form gegeben wird. Je nach dem Orte enthalten diese Inschriften Gebote, Sprichwörter, die bei den Asiaten sehr häufig sind, Poesien Devisen etc. Die Dekoration selbst braucht nimmer symbolisch zu sein, wenn das Wort Gegenstand der Verzierung ist; zudem scheint es natürlich, dass die üppigsten Dekorationen den Inschriften zukommen, die aus der Offenbarung stammen, welche nach orientalischen Begriffen aus dem siebenten Himmel gekommen ist.

Der Luxus, der die Inschriftentafeln dieses typischen Korans auszeichnet, ist daher sehr an seinem Platz und ausserdem ist er in einer bedeutungsvollen Form zum Ausdruck gebracht. In der Notiz der persischen Tafel mit dem Zeichen des Korsetts führen wir an, dass die Illustration der Blätter der Manuscripte, je nach der Natur des Textes variirt, und dass die Verzierung der Blätter eines Korans, auf denen man stets nur einzelne Punkte und Rosetten in dem sogen. arabischen Genre findet, an den Sternenhimmel erinnern soll. Wir geben hier einen dieser glänzenden Punkte mit vertikalem, nach oben und unten ausgehendem Strahl, und ausserdem zwei Punkte von ähnlicher Form, die einen horizontalen Strahl aussenden. Letztere schliessen sich den Inschriftenrahmen an, und befinden sich je nach der Anordnung des Textes, rechts oder links auf dem Blatt. Diese Beigabe zu den Rahmen jeder der Inschriftentafeln, vervollständigt mit der willkürlichen Vertheilung der vertikalen Punkte auf der Tafel, das allgemeine System. Der Text bestätigt das, was die wunderbare Sternenwelt ahnen lässt; die symmetrische Verzierung der Inschriften erinnert an die Ordnung des Weltalls, ihr Luxus an den Reichthum der Schöpfung, während die mit so grosser Pracht dargestellten Worte den Gläubigen die höchste Glückseligkeit des Paradieses verheissen.

Dieser prächtige Koran gehörte der Bibliothek von Ambroise Firmin-Didot an, als wir ihm die hier wiedergegebenen Beispiele entnahmen, von denen eine Fortsetzung auf der Tafel mit dem Zeichen der Winde folgt.

الحمد لله رب العالمين

ARABISCH.

Manuscriptmalereien. Verzierung von Inschriften.

Diese Tafel bildet die Fortsetzung zu den Motiven der Tafel mit dem Zeichen des Thermometers, auf welcher wir Typen vollständiger Rahmen sehen, die gewissermassen durch den seitlichen sternartigen Punkt befestigt sind. Die hier wiedergegebenen Fragmente sind in weniger reducirtem Massstab gehalten, als die der Gesammtansichten, so dass das Studium der Details und besonders der Verzierung der Kufischen Schrift in ihren verschiedenen Formen erleichtert ist; dieselbe wurde für die meisten dieser Inschriften, und zwar bald in der kräftigen nackten Form, bald in Verbindung mit vegetabilischem Rankenwerk, verwendet. Diese Rahmen müssen alle durch den doppelten blauen Streifen ergänzt werden, den man bei den andern Beispielen sieht.

Wir haben das logische Princip dieser reichen Verzierungen, die ihren Zauber mit dem des Inhalts verbinden, genügend hervorgehoben, so dass wir hier nur darauf zurückkommen, um daran zu erinnern, dass diese Art der Illustration der menschlichen Sprache sehr weit zurückreichende, hauptsächlich den Persern eigene Quelle besitzt; zugleich bemerken wir, dass die Verzierung dieser Inschriftentafeln dem persischen Genre angehört; dieses sogenannte arabische Manuscript, das unsere Vorbilder geliefert hat, ist daher in erster Linie ein persisches Werk. Im ersten Theil unserer Publikation haben wir unter der Rubrik „arabisch“ zwei Blätter von dekorativen Fragmenten gegeben, die aus demselben Manuscript stammen, weshalb wir auch hier diese Bezeichnung beibehalten; da jedoch seit dieser Zeit die Beurtheilung der orientalischen Werke zum Gegenstand eines tieferen Studiums geworden ist, so ist es nothwendig, hier den Sinn anzudeuten, der dem Ausdruck „arabische Kunst“ zu geben ist. Die Berechtigung, die Formen der Architectur und ihrer Dekoration in den muselmanischen Ländern den Arabern zuzuschreiben, wurde durch Adalbert de Beaumont, der an Ort und Stelle die Verwandtschaft des byzantinischen und persischen Stils beobachten konnte, lebhaft bestritten; derselbe hat hierüber geschrieben: „Man muss daher ohne Bedenken diesem so feinen, so eminent künstlerischen Volk des Iran (Neu Persiens) den Ruhm dieser Renaissance zuschreiben, deren unmittelbare Folge der byzantinische, sodann der arabische und hierauf der Spitzbogenstil gewesen ist. Wie könnte man sonst eine ebenso rasche, ebenso vollständige Umwälzung erklären, wenn nicht durch Einführung einer Kunst, die in benachbarte Gegenden im höchsten Stadium der Vollkommenheit gelangt ist? Die byzantinische Kuppel, der Bogen, das Gewölbe, überhaupt die ganze aussergewöhnliche Architectur, wurden seit Jahrhunderten in Persien angewendet.“ Ferner sagt de Beaumont: „Die Römer fanden, als sie sich in Asien ansiedelten, daselbst eine glänzende Civilisation, blühende Künste, eine längst ausgebildete Architectur, bei der das Gold, die Mosaiks, das Fayence, das Elfenbein und die Edelsteine mit der Schönheit der Formen, den Glanz der Farben vereinigten.“ Endlich zögerte der Künstler, als feiner Kenner der dekorativen Schätze Persiens nicht, darin die reiche Quelle zu erkennen, Dank welcher der entartete Geschmack der Römer sich in Byzanz ganz erneut hatte; was die eigentlichen Araber betrifft, so nahmen sie, sobald sie sich festgesetzt hatten, die byzantinischen Architecten zu Hilfe, deren Namen historisch sind, und deren Abstammung zugleich griechisch und persisch war. Diese Semiten waren die Förderer, aber nicht die Urheber der Bewegung in der Kunst. Die Leute des Zelts haben keine architectonischen Traditionen, und das durch den Säbel unterstützte Verbot der Darstellung jeder Art von Wesen und Dingen der belebten Welt war für die Künste nur ein Hinderniss, und konnte nicht von einem künstlerischen Geist ausgehen. Dies sind die allgemeinen Notizen über die Existenz der arabischen Kunst, die jeder Tag mehr und mehr problematisch zu machen scheint. Prisse d'Avesnes hat eine prächtige Sammlung unter dem Titel „art arabe“ veröffentlicht, bei der von den zwei Hundert Tafeln die meisten, und nahezu alle, welche Ornamente im Detail geben, rein persische Produkte sind. Als wir eines Tags über diese Inconsequenz mit einem unserer ersten Künstler, dem Herrn Schefer, Mitglied des Institut de France und gegenwärtig Director der „école nationale des langues vivantes,“ der sich lange im Orient aufgehalten hatte, sprachen, antwortete er uns: „die arabische Kunst existirt nicht, die Künstler des Orients sind die Perser;“ und als wir

glaubten, die schönen Monumente von Kairo, wie die von Kordova, Sevilla, Granada nennen zu müssen, war die Antwort nicht minder kategorisch: „Alle Architecten, welche die Wunder Kairos gebaut haben, tragen persische Namen; was Spanien betrifft, so lässt sich annehmen, dass eine Untersuchung ähnliche Resultate liefern möchte."

So entschiedene Aussagen überraschen weniger, wenn man beobachtet, was sich gegenwärtig in Constantinopel ereignet. Vor ungefähr zwölf Jahren wurde unter dem Protectorat des damaligen Sultans eine Sammlung veröffentlicht, die den Titel „l'Architecture ottomane" trug. Die einheimischen Architecten beanspruchen darin das, was man gewöhnlich als arabische oder persische Kunst bezeichnet, als Arbeiten, die den ottomanischen Principien der Kunst zu verdanken wären. Die Beweisführung scheint uns in diesem Punkte weit entfernt, ebenso sicher zu sein; wichtig ist nur, dass auch diese Architecten die arabische Kunst leugnen. Wir widmen eine unserer Tafeln dieser ottomanischen Kunst, deren Ornamente zweifellos eine Entartung der persischen Kunst sind.

MAURISCH.

Fayence-Mosaiken und glasirte Ziegel.

Die sogenannte arabische Architectur, wie sie die „Commission des monuments historiques" bezeichnet, zeigt in den Monumenten Algiers, denen unsre Beispiele entnommen sind, einen Charakter, der wesentlich von dem der alten Architectur des achten und neunten Jahrhunderts, die einerseits durch die berühmte Moschee von Cordova, andererseits durch die Moschee Jbn Touloun in Cairo vertreten ist, abweicht. Bei den verschiedenen Phasen, die der Architecturstil der Araber durchmachte, hatte Girault de Prangey, gerade bei der Moschee von Cordova, an Arbeiten, die nach dem Hauptbau ausgeführt wurden, eine so charakteristische und so wichtige Umbildung beobachtet, dass er die Ursache dieses Wechsels irgend einer politischen Bewegung zuschreibt und bestimmt die Einführung der Stuckornamente und der glasirten Fayencen, die an Stelle der glänzenden Mosaiken von Byzanz traten, als directes Resultat einer andern Civilisation bezeichnet, als derjenigen, die die oben angeführten Monumente hervorbrachte und in der man die mit einer gewissen Schüchternheit modificirten römischen und byzantinischen Formen findet. Girault de Prangey führt den Beginn dieser letzten Umbildung, deren Vorhandensein er durch Beobachtung des Charakters der ausgeführten Arbeiten im vierzehnten Jahrhundert mit voller Sicherheit constatirte, auf das elfte und zwölfte Jahrhundert zurück und kam, indem er speziell die Ornamente und besonders die Mosaiken dieser Epoche studirte, zur Unterscheidung des architectonischen Stils, den er „maurisch" oder „afrikanisch" nennt.

Die Monumente Algiers, welche die „Commission des monuments historiques" genau studiren liess, bestätigen durch ihren Charakter und ihre Daten vollständig das, was der Archeologe und Künstler mit einer wirklich bemerkenswerten Präcision ausgedrückt hat, indem er hervorhob, dass die Umbildung, um die es sich handelt, in Algier wie in Spanien das Eingreifen neuer Arbeiter anzeigt.

Dieses Eingreifen der neu Gekommenen in diesen Gegenden ist übrigens für das Alter der Technik selbst nicht bestimmend; die Neuerung kam von ferne und die geometrischen Probleme, die graphisch wiedergegeben sind, gehören hauptsächlich dem durch die Specialisten mit dem Namen „Syro-arabisch" bezeichneten Genre an. Nehmen wir einfach an, dass die Dekorationen, wie sie hier dargestellt sind, von Syrien kamen und dass sie ein direkter Ausdruck der orientalischen Kunst sind. J. Bourgorn, dessen Autorität auf diesem Gebiet anerkannt ist, sagt in seinem schönen Buch über die „Elements de l'art arabe" (Didot, Verleger), dass „die maurischen Verschlingungen mit eckigen und gothischen Formen beinahe alle eine dreieckige oder sechseckige, sowie eine viereckige und achteckige Grundform zeigen". Unsere Beispiele bestätigen diese Aussage vollständig und auch Nro. 6, dessen gerade Linien in Verschlingungen auslaufen, bildet ein Genre, dessen anscheinende Freiheit nicht minder bestimmten Gesetzen unterliegt. Nro. 5 zeigt den Typus eines andern Genres mit noch reicheren Hilfsquellen, indem durch die Art der Vertheilung der Farben in einer Zeichnung auf derselben Fläche der Eindruck von zwei übereinander liegenden Flächen dadurch hervorgerufen wird, dass über die grossen Felder die Bänder eines scheinbar aufgelegten Netzes laufen. Die im Jahr 1876 in den Champs Elysées durch die „Commission des monuments historiques" ausgestellten Studien stammen aus dem Departement von Oran und gehören sieben verschiedenen Ruinen an; dieselben sind:

1) Die Enceinte von Mansourah (1299—1307).
2) Die Moschee von Mansourah bei Tlemcen (1335—1337).
3) Die Ruinen der Moschee von Sidi-Ben-Jssak, im alten Friedhof von Semouse, zwischen Tlemcen und Bou-Médine (vierzehntes Jahrhundert).
4) Das Minaret von Sidi-Bou-Médine, bei Tlemcen (1339)
5) Das Minaret von Agadir, zu Tlemcen (1283).
6) Der alte Palast der M'dersa Tachfinya, zu Tlemcen (1335—1340).
7) Das Thor der M'dersa von Sidi-Bou-Medine, bei Tlemcen.

Die Sammlung ist zusammengesetzt nach Photographien und nach Studien, die von Architect Duthoit, beim sechsten der Monumente unter Beihilfe des Architecten Danjoy, ausgeführt wurden. Unsere Typen sind nach Zeichnungen dieser Künstler gewählt; ihre Vorzüglichkeit steht ausser Zweifel.

Unter diesen Monumenten sind an dem Minaret von Sidi-Bou-Médine die schönen Fayence-Mosaiken erhalten, die beinahe den ganzen oberen Theil des Minarets bedecken und daselbst eine grossartige Wirkung hervorbringen. Nro. 1 ist demselben entnommen.

Das monumentale Thor des alten Palastes der M'dersa Tachfinya ist mit prächtigen Fayencemosaiken und sehr reichen Einlagen verziert. Nro. 3 und 4 gehören diesen Ruinen an, in denen einige Säle heute als Magazine dienen. Das Eintrittsthor der M'dersa von Sidi-Bou-Médine ist ebenfalls durch sehr schöne, ziemlich gut erhaltene Fayence-Mosaiken verziert; unsere Nummern 5, 6 und 8 finden sich in diesen, sowie auch in den oben angeführten Monumenten.

Endlich geben die Fragmente Nro. 2 und 7 interessante Beispiele der einfachen emaillirten Ziegel, welche Muster sehr charakteristischer Dekorationen bilden, die auf den eigenartigen Formen und der systematischen Anordnung der Stücke beruhen; sie stammen aus den Ruinen der Moschee von Sidi-Ben-Jssak.

MORESQUE

MAURESQUE

MAURISCH

OTTOMANNISCH.

Wand-Fayencen. Bemalte und emaillirte Terracotta. Eingelegte Arbeiten.

In seiner, im Jahr 1845 veröffentlichten „Histoire de l'art monumental", lässt Batissier auf die byzantinische Schule die Architectur folgen, die er „muselmännisch" nennt; unter der Rubrik „arabischer Stil" spricht er von den Monumenten Arabiens und Aegyptens, und in Spanien bedient er sich nacheinander der Ausdrücke „arabisch byzantinisch", „arabischer Uebergangsstil" und endlich kurz „arabischer Stil".

In letzterem erkennt man einen von weit her, wahrscheinlich von Syrien kommenden Stil, den man jetzt „maurisch" nennt. Die byzantinische Schule, aus der der ursprüngliche arabische Stil hervorgegangen wäre, hatte selbst asiatische Vorgängerinnen, und wenn es zur Zeit Batissiers, wie er selbst sagt, schwer war, den Antheil, den der persische Geschmack an der byzantinischen Kunst hatte, zu erkennen, so zweifelt man heutzutage weder an dessen grossem Einfluss auf die Architectur der Griechen, noch an der noch entscheidenderen Einwirkung auf die spätern Epochen, auf die Monumente Kleinasiens, Aegyptens und auf mehr oder weniger directem Wege auch auf diejenige Spaniens.

Nach diesen Thatsachen hätte der als „arabisch" bezeichnete und zunächst in allen, der sogenannten muselmännischen Architectur entstammenden Varietäten zu erkennende Stil seinen eigentlichen Ausgangspunkt in Persien; ausserdem beanspruchen jetzt die Architecten in Constantinopel gewissermassen offiziell und nicht ganz mit Unrecht, gewisse Anrechte auf diese Entwicklung und haben sich befleissigt, unter dem Namen „ottomanische Architectur" uns in einem Werke darzulegen, wie ganz national ihre Kunst ist, oder vielmehr war, denn sie selbst gestehen, dass bei ihnen alle Künste in vollem Verfall sind; ihre Ansprüche erstrecken sich also nur auf Monumente der Vergangenheit.

Das umfangreiche, von diesem Gesichtspunkt aus unternommene Werk, das mit zahlreichen Dokumenten versehen ist, trägt nicht den Stempel eines abenteuerlichen Versuchs; dasselbe wurde durch Irade des Kaisers autorisirt und unter der Protection eines Ministers der öffentlichen Arbeiten, der Präsident der kaiserlichen Commission, auf der Weltausstellung in Wien im Jahr 1873 war, herausgegeben; es verdankt seine Entstehung dieser Ausstellung und wurde in Constantinopel gedruckt.

Die Polemik über die Architectur gehört jedoch nicht in unsern Ressort; wir führen daher dieses Buch, dem wir die Flächendekoration entnehmen, nur an. Die Arbeiten, auf welche sich hauptsächlich die Thesen der Ottomanen stützen, sind die des Meisters Sinan, den man ihren Kampfes-Architecten nennen kann. Nach der von ihm selbst aufgestellten Liste war dieser Architect während drei Vierteln des sechzehnten Jahrhunderts ein fruchtbarer Constructeur, der hauptsächlich unter der Regierung Soliman's II. 73 Moscheen, 50 Schulen, 49 Oratorien, 17 Küchen für Studenten und Arme, 18 Karawansereien, 27 Paläste, 31 Bäder, Hospitäler, Aquadukte, Brücken, Speicher und Magazine baute oder wiederherstellte; er starb im Alter von 110 Jahren und hinterliess einen Namen, der in der Türkei legendenhaft geworden ist.

Man begreift die Bewunderung der Einheimischen für ein so bedeutendes Werk; immerhin kann der Verdacht aufkommen, dass die Bedeutung desselben in dem Geiste der ottomanischen Architecten ein kleines Missverständniss hat entstehen lassen können, eine Verwechslung zwischen dem Werke des Constructeurs und dem architectonischen Genie, sofern es sich um die Einführung eines neuen Stils handelt. Die Architecten in Constantinopel haben auch sorgfältig vermieden von der Kunst der Perser, die nur sehr kurz in ihrer Abhandlung angedeutet ist, zu sprechen.

Die Verkleidungsplättchen, die auf unserer Tafel wiedergegeben sind, bestehen aus dem plastischen Thon, aus dem man die gewöhnlichen Backsteine herstellt; allein er wurde mit grosser Sorgfalt zubereitet, geknetet und

gebrannt, so dass man eine feine und ganz gleichmässige Paste erhielt, die genügend hart und wiederstandsfähig war und trotzdem etwas Porositität behielt; man überzog diese Plättchen mit einer Schichte von Kaolin, ähnlich der, welcher sich die Töpfer von Kutanieh noch heute bedienen, um ihre emaillirten Ziegel und ihre emaillirten Töpferwaaren herzustellen. Bald wurden sie, wie in Yéchil-Djami in Relief hergestellt, bald vertieft modellirt, ehe man sie je nach Bedürfniss mit farbigem Email überzog oder ausfüllte; ausserdem umränderte man die so hergestellte Zeichnung mit einem kupferhaltigen Produkt, das beim Brennen schwarz wurde, und dadurch dem Email einige Aehnlichkeit mit Zellenemail gab; manchmal stellte man auch emaillirte Tafeln her, die man hernach zerschnitt und zu Mosaiken verwendete.

Diese schöne Industrie ging in Folge der Kriege, in denen die Stadt Isnik (Nicäa), der Sitz dieser alten Fabriken, zerstört wurde, verloren. Die Technik dieser emaillirten Ziegel hat sich zwar in Kutanieh erhalten, allein die Künstler sind leider verschwunden.

Es wäre überflüssig, auf die Ornamentik selbst weiter einzugehen, da dieselbe in der That nur eine Entartung der persischen Kunst ist, deren Weg man hier verfolgen kann; die Umänderung nimmt mit der fortschreitenden Zeit zu, und die Ottomanen sagen es selbst, dass dieselbe sich unter dem Einfluss französischer Maler und Bildhauer vollzog, die durch den Ruf von der Prachtliebe des Sultans Ahmed III. angezogen, den von demselben für die Ausführung spezieller Arbeiten berufenen Ingenieuren folgten. Die ottomanischen Künstler näherten sich durch diesen Einfluss immer mehr der damaligen französischen Ornamentik, d. h. der Epoche der Herrschaft des Stils Pompadour und der des Rocaille-Geschmacks; die alten und strengen Ranken wurden überladen und dadurch der Verfall herbeigeführt, der den Ottomanen gefiel. Das Genre ist immerhin nicht zu verachten und zeigt jedenfalls eine üppige Variante der persischen Verzierungen. Von diesem Gesichtspunkt aus verdiente es hier einen selbständigen Platz.

Die prächtige Verzierung in der Mitte, in deren Grund wir einschneiden mussten, bildet das einzige Ornament einer rechteckigen Füllung. Die vier kleinen Motive, die sich zu beiden Seiten befinden, sind keine Fayencen, sondern Mosaiken, die von Hessemer in den Ruinen der alten Monumente-Cairos gesammelt wurden. Diejenigen unter ihnen, bei denen dieselbe Figur in Umkehrung und durch die Farbe unterschieden wiedergegeben ist, gehören einer besonders geschätzten Familie an. Die Orientalen haben in diesem geistreichen, aber nicht leicht zu handhabenden Genre wirklich erstaunenswerthe Compositionen geliefert.

GRECO-BYZANTINISCH.

Gemalte und Mosaik-Ornamente. IX.—XII. Jahrhundert.

Nro. 2, 3 und 4.

Motive aus einem griechischen Manuscript, das in Kleinasien gegen 800 gemalt wurde; »Evangiles, actes et épitres«, griechisches Manuscript, Nro. 4. (Bibl. de l'Arsenal à Paris.)

Dieses Manuscript zeigt ein Beispiel der durch den asiatischen Einfluss modificirten griechischen Verzierungsweise. Die Motive, die wir ihm entnehmen und die man als den ersten Ausdruck einer neuen Kunst betrachten kann, bilden die thatsächliche Grundlage aller Schulen für Malerei auf Pergament; man findet sie in den lombardischen, deutschen, westgothischen und sächsischen Unterarten wieder.

Diese auf das Pergament oder auf Goldgrund silhouetirten Ornamente behielten noch etwas von der alten griechischen Klarheit, und die rationelle Entwicklung ihrer grossen Ranken unterscheidet sich von den Ranken der antiken Vasen oft nur durch die Art des Laubwerks oder der Früchte. Die Wiederholung eines und desselben oft unbedeutenden Motivs, das einen Theil oder die ganze Oberfläche des zu dekorirenden Gegenstands bedeckte, wurde von den Hindus, welche hiedurch sehr reiche Wirkungen zu erzielen wussten, stets angewendet und bildet bei diesem Genre eines der gebräuchlichsten Dekorationsmittel; mit welch grossem Geschick die Dekorateure jener Epoche es verstanden, die Nachtheile des concentrischen Linienspiels aufzuheben, kann man bei den Kreisen von Nro. 2 und 3, sowie bei den Kreisen und Halbkreisen von Nro. 1 beobachten.

Im Ganzen, es mag sich um Miniaturgegenstände oder um Dekorationen in grossem Maassstab handeln, war das Dekorationssystem der orientalischen und occidentalen Schule kaum verschieden, und man kann sagen, dass im Princip ein gemeinsames Gesetz, das einer in den Grenzen gehaltenen Freiheit und Bescheidenheit in der Farbgebung, den Pinsel des Vignettisten und die Anordnung der Würfel des Mosaikarbeiters leitete. Auf dem Goldgrund des Mosaiks, von dem die Byzantiner so ausgedehnten Gebrauch gemacht haben, sind die Töne der Ornamente nahe beisammen und ihre chromatische Scala hat keine Ausdehnung. Dies sind wichtige Grundregeln, deren Befolgung den modernen Künstlern nützlich sein kann.

Nro. 1.

Mosaik in gewaltigen Dimensionen als Plafond in einem der Seitenschiffe von San Marco in Venedig ausgeführt (Arbeit aus dem neunten Jahrhundert).

Was oben über den allgemeinen Charakter der Dekorationen der griechischen Schule gesagt wurde, macht es überflüssig, den Werth dieses Beispiels hervorzuheben, das einen gemässigteren als den orientalisch-byzantinischen Stil, in einer Feinheit zeigt, die selbst das Alterthum nicht übertroffen zu haben scheint.

Nro. 5 und 6.

Umrahmung eines Blatts in Form eines Porticus, nach einem Manuscript der Bibliothek von Grenoble, das im Lauf des neunten Jahrhunderts, wahrscheinlich in der Lombardei, gemalt wurde; dasselbe ist in mehreren Theilen durch den griechischen Stil beeinflusst. Der Stil bildet eine Unterart, und dieses Manuscript wird der lombardo-griechischen Schule von 650—1100 zugeschrieben.

Nro. 7 und 8.

Umrahmungen von Blättern durch Bandverschlingungen, die die eckigen Falten der griechischen Mäander beibehalten. Diese geistreichen Variationen eines antiken Motivs finden sich in einem deutschen Manuscript der ersten Hälfte des zwölften Jahrhunderts, Evangelienbuch, angeblich des Louis-César de le Baume le Blanc Herzog von Vallière. (Bibl. nat. Nro. 55, fonds de Vallière.)

Nro. 9.

Motiv im Charakter der normännischen Schule im zwölften Jahrhundert; Fragment von den Cartons der »Monuments historiques«, die, soweit es sich um diesen Stil handelt, durch die Zeichnungen von Ruprich-Robert so sehr bereichert wurden.

GREEK BYZANTINE GRECO BYZANTIN

Dehenais lith. Imp Firmin Didot & Cie Paris

BYZANTINISCH.

Das Neo-grec des IV. bis VI. Jahrhunderts. Dekorationen in der Naturfarbe der Materialien.

Tafel in Camaïeu.

Nr. 1.

Fragment einer Thüre der Koptischen Kirche im alten Cairo (Sykomore-Holz) der h. Helena, Mutter des Constantin zugeschrieben.

Diese durch die Kopten benützte Kirche ist dem h. Sergius gewidmet. Nach Maxime Ducamp (Le Nil, Egypte et Nubie) ist es eine arme, durch schlechte griechische Malereien und einige Holzschnitzereien geschmückte Kirche. — Die Krypten, die sich darunter ausbreiten, sind gut erhalten und augenscheinlich sehr alt; dort soll während ihrer Flucht nach Egypten die heilige Familie eine Zufluchtstätte gefunden haben.

Die Sykomore Egyptens oder „Feigenbaum des Pharao", aus der diese Thüre gefertigt ist und deren Holz bei den alten Egyptern als giftig und unverweslich galt, weshalb sie es hauptsächlich zu Mumienkästen aufbewahrten, der „ficus sycomorus" mit seinen Fruchtkörnern oder seinen Beeren und seinen zahlreichen, abgerundeten, schimmernden, dicken, beinahe fetten Blättern, welche für die Sonne undurchdringlich einen frischen und tiefen Schatten geben, scheint den Dokorateur inspirirt zu haben, denn die Details der Ornamentation bestätigen in der That, dass diese Thüre aus Sykomore, in deren Schatten man Ruhe findet, hergestellt ist.

Nr. 2, 4 und 6

Durchbrochene Marmorarbeiten aus der Kathedrale S. Vitale in Ravenna stammend.

Die italienischen Worte „traforare", durchbrechen, „traforo" verborgener Ort, Loch, erklären den Zweck und die Natur dieser Art geflochtener Ornamente, deren Skelett hier aus Marmor ist. Dieses Material hebt sich mit zarter Kraft von dem dunkeln Grund, dessen Ton dem Schwarz gleichkommt, ab. Die Nummern 2 und 6 sind verzierte Maueröffnungen; Nr. 4 gehört einem Fussboden an. Alle zeigen das Princip des endlosen Ornaments, in Wirklichkeit sind sie von einer vollen Bordüre als Rahmen umgeben.

Nr. 5 und 7.

Rechtwinklige Fenster, gleichfalls mit durchbrochenen Arbeiten dekorirt, deren Composition jedoch für jede der Oeffnungen ein abgeschlossenes Ornament zeigt. Die Wirkung der beiden Fenster unterscheidet sich dadurch, dass wir bei dem einen einen flachen Mäander mit kantigen Rändern, beim andern rundes Laubwerk haben. Diese Motive stammen aus Sant-Apollinare nuovo; jedes derselben ist durch eine volle, gleichfalls in Marmor gearbeitete Bordüre eingerahmt, die eine gleichmässig wellenförmig bewegte Ranke zeigt, welche abwechselnd ein Blatt oder die Beeren einer feigenartigen Frucht trägt.

Nr. 3

Rundfenster oder „oeil de boeuf" den Kirchenfaçaden eigenthümlich. Dieselben finden sich schon sehr früh in den lateinischen Basiliken. Das „oeil de boeuf" bildete das Vorbild für die Rosetten des Spitzbogenstils.

Die Materialien, aus denen dieses der Basilika von Pomposa angehörende Fenster construirt war, sind verschiedener Art und verschiedenfarbig. In Griechenland und bei den Arabern begegnet man den ältesten Beispielen derartiger Anordnungen. Bei den alten Bauwerken des Neo-grec-Stils sehen wir häufig die abwechselnde Anwendung von Steinen und Ziegeln in weisser und schwarzer oder weisser und rother Farbe.

Die Kathedrale von Ravenna, deren Construction in dieselbe Zeit wie die der Sophienkirche in Constantinopel fällt, bietet in dieser Hinsicht einen Gegenstand des Studiums von hervorragender Bedeutung. Man glaubt sicher, dass die Arbeiten an San Vitale durch griechische Künstler geleitet wurden, wie es bei der Sophienkirche durch Anthemius von Tralles und Isidor von Milet der Fall war.

Die Griechen des römischen Reichs, die auf dem italienischen Boden gewirkt haben, wussten ihren Constructionen einen eigenen Charakter zu geben, den man bei keinem der lateinischen Gebäude findet und der unzweifelhaft ein Produkt der byzantinischen Schule ist.

Das Ranken- und Blattwerk jener Zeit ist wenig vorspringend; im Allgemeinen zart und geschmackvoll verschlungen, zeigt es einen eigenthümlichen Charakter, den man bei der Mehrzahl der Monumente des Abendlandes im zwölften Jahrhundert wiederfindet.

Nach photographischen Abbildungen. No. 1 stammt aus der Mappe von Prisse in Avesnes.

II

KELTISCH-BYZANTINISCH.

Typen der Dekorationsmalerei vom VI. bis IX. Jahrhundert.

Die emaillirten Juvelierarbeiten. X. Jahrhundert.

Bemalung der Architectur des romanischen Stils. XI. Jahrhundert.

Nach Manuscriptmalereien.

Das Blatt- und Rankenwerk des entwickelten byzantinischen Stils, die menschliche Figur nach griechischer Tradition und die, aus einfachen Ranken bestehenden oder in Thierköpfen endigenden Verschlingungen in keltischem Charakter, wie man sie hauptsächlich bei Nro. 1, 2 und 4 sieht, rechtfertigen den Titel, unter dem wir diese Verzierungen geben. Ebenso ist derselbe durch die Orte, an denen diese Vorbilder gefunden wurden, gerechtfertigt, da diese Typen aus Schweden, Dänemark, England und den deutschen Rheinprovinzen stammen.

Bei dem Studium dieser Compositionen ergiebt sich eine Thatsache, die ihnen eine wichtige Bedeutung verleiht: es sind keine Erfindungen einfacher Ausmaler, sondern Werke von Männern, die in den verschiedenen Spezialitäten der zu ihrer Zeit gebräuchlichen Verzierungen erfahren waren, es mochte sich um den hieratischen Charakter der Wanddekorationen der Sanctuarien, Malereien oder Mosaiks, um die von einem Rahmen umgebene Inschriftentafel oder um ganz spezielle Fabrikate handeln, wie z. B. um die Juvelierarbeit mit Email, von der unsere Nro. 1 ein prächtiges Beispiel liefert; dasselbe wurde durch eine in alle Geheimnisse des Gewerbs eingeweihte Hand gezeichnet und ist in den Blättern eines Psalmbuchs als unwiderleglicher Zeuge der Höhenstufe einer blühenden Industrie geblieben, von der man in unsern Museen vergeblich ein ebenso feines und ebenso vollständiges Beispiel suchen würde.

Die byzantinischen und neugriechischen Darstellungen sind hier nicht blos durch Beifügung des keltischen Genres verjüngt; so wenig zu verkennen ist, dass die Darstellung der menschlichen Figur sich darin direct mit den Ueberlieferungen der griechischen Kunst verbindet, so fühlbar ist es auch, dass, wie dies hervorragende Archäologen aussprechen, durch die Malereien im Charakter der Nummern 2, 3 und 4 sich eine enge Verschmelzung kund giebt zwischen dem Ausdruck der materiellen Schönheit, wie sie die Griechen auffassten und dem Ausdruck der moralischen Schönheit im Geiste der Christen, der Dekorateure der Katakomben von Rom, in deren Fussstapfen die Mosaikarbeiter und Maler des hohen Mittelalters wandelten.

Wäre auch in Wirklichkeit die Grundform noch dieselbe geblieben, wie zu den heidnischen Zeiten und wäre der Symbolismus, den wir fanden, kaum verändert, so zeigt doch der Mensch, der in dieser dekorativen Umgebung thront, eine Gestalt, wie sie bis dahin ohne Vorgang ist. Er ist nicht allein von dem Barbarismus der asiatischen und afrikanischen Ungeheuer befreit, für welche die griechischen Künstler so viel Widerwillen hatten, sondern er zeigt sich auch noch nicht im Bann der Schrecken der Apokalipse, mit deren Auslegung man sich während der ersten Jahrhunderte kaum beschäftigte.

Dieser neue Mensch, der in der Abside der alten lateinischen Basilika, da, wo sich der römische Magistrat niederliess, um Recht zu sprechen, angebracht wurde, veränderte damals alles und zwar von der Basilika selbst, die während einer ganzen Reihe von Jahrhunderten der Typus des christlichen Tempels geblieben war, indem aus der nischenartigen Abside das Sanctuarium mit entfalteten Vorhängen wurde, wie dies unsere Nro 2 zeigt, bis auf den kurulischen Stuhl, der von nun an im Allgemeinen durch den Märtyrer eingenommen wird und von dem aus der Heilige von einer andern Gerechtigkeit, als der des menschlichen Gesetzbuches spricht, indem er als ein verwirklichtes Ideal, die Befreiung der Generationen ankündigt.

Diesen Typus der absidenartigen Capelle stellt Nro. 2 dar; die Vertiefung ist durch die Vorhänge angedeutet, die an der Gardinenstange gleiten und um die Säulen gewickelt sind, ähnlich wie diejenigen, welche

wir in den Mosaiken von San Vitale in Ravenna sehen. Das Gewölbe ist durch ein schillerndes Band in keltischer Zeichnung verziert. Der Engel des heil. Matthäus, das heilige Buch in der Hand, nimmt den Halbkreis ein, während der Evangelist selbst, auf dem kurulischen Stuhl, der mit Elfenbein verziert und fein gearbeitet ist, sitzend die zum Theil entfaltete Rolle in der Hand hält, auf der man den Anfang seiner Abhandlung „liber generationis" des Buchs der Erzeugung Jesu Christi, Sohn des David, liest.

Nro. 1 Typus einer emaillirten Goldschmiedearbeit, neuntes bis zehntes Jahrhundert. Diese Initiale verziert die erste Seite eines Psalmbuchs in lateinischer Sprache, das aus der Harleianischen Bibliothek stammt und dem British Museum angehört, Nro. 2904.

Das „Buch der Hymnen", wie es die Hebräer nannten, das „Buch der Psalmen" der Griechen war eines der heiligsten, dessen Abschriften man lange mit einem ganz besondern Reichthum ausstattete, da jede Abtei, jedes Monasterium ein Psalmbuch haben wollte, das als hervorragendes Schaustück würdig des Stiftsschatzes wäre. Dieser Tradition des frühen Mittelalters verdanken wir die reiche Initiale, welche der Künstler mit der glänzendsten Pracht seiner Epoche ausstattete, indem er zum Bild der emaillirten Goldschmiedearbeiten griff, mit deren Industrie er entschieden sehr vertraut war.

Die Ausführung von Geschmeiden in Buchstabenform scheint zu jener Zeit sehr gebräuchlich gewesen zu sein. Eine alte Tradition besagt, dass Karl der Grosse, der den bedeutendsten Kirchen seines weiten Reichs zahlreiche Geschenke von Goldschmiedewaaren machte, vierundzwanzig verschiedenen Abteien ebenso viele Reliquienbehälter schenkte, von denen jedes die Form eines Buchstabens hatte. In einem Inventar des Schatzes der Sainte-Chapelle in Paris vom Jahr 1480 sind, ohne Nennung der Herkunft, zwei Stücke von mit Steinen verzierten vergoldeten Silbergeräthen in Form eines M aufgeführt etc.

Unsere Initiale B kann daher in Wirklichkeit existirt haben; es liegt jedoch wenig daran, ob es sich um ein mit durchscheinendem Email bereichertes, auf einem hölzernen Behälter befestigtes Metall handelt, da schon die Zeichnung gleichwerthig mit einem ausgeführten Modell ist; man kann darin die ganze Technik einer Industrie erkennen, von welcher die damaligen Künstler alle Hilfsmittel besassen, welche in den folgenden Jahrhunderten zur Anwendung kamen.

„Das Emailliren, wie es die Byzantiner ausübten," sagt Ferdinand de Lasteyrie, „ist nichts anderes, als die Anbringung glasartiger Materialien auf einer Metallfläche, die man durch den Process der Schmelzung befestigte. Die Farben dieses meist durchscheinenden Emails sind von ausserordentlichem Glanz und haben zudem den Vortheil, vollständig unveränderlich zu sein." Labarte, der in diesen Stücken als Autorität gilt, glaubt, dass die Byzantiner die Emaillirkunst von den Orientalen lernten, und dass sie um die Zeit Justinians, im sechsten Jahrhundert, begonnen hätten, sie in einer Weise, die damals ganz neu schien, auszuüben; denn die Zellenemails, mit welchen die byzantinischen Goldschmiede debutirten, gleichen durchaus nicht dem Email, das die Griechen und hauptsächlich die Etrusker mittelst des Löthrohrs mit grosser Feinheit auf gewissen Geschmeiden anbrachten.

Die Emaillirung, die sich zu jeder Art von Darstellungen eignet, war in der That eine der Goldschmiedekunst dienstbar gemachte Malerei, durch welche während mehrerer Jahrhunderte die heiligen und profanen Figuren ins Unendliche vervielfältigt wurden. Als zur Zeit von Leo dem Isaurier der Bilderkultus und demzufolge die Wiedergabe der menschlichen Figur auf allen in den schismatischen Tempeln im Gebrauch befindlichen Gegenständen verboten wurden, wanderten in Folge der strengen Verfolgungen durch die Bilderstürmer eine grosse Zahl der byzantinischen Künstler aus und brachten dadurch zunächst nach Italien, sodann nach und nach in das übrige Europa die Künste ihres Landes und die Industrie, die sie allein beherrschten.

Es ist nicht mehr daran zu zweifeln, dass diese Byzantiner, die ihre Emaillirkunst dem Orient verdankten, besonders im Norden Europas den sogenannten Barbaren, die aus Asien gekommen waren, begegneten, welche ihrerseits eine Goldschmiedekunst ausübten und sich durch die Anwendung der Granaten auszeichneten, die in Tafeln, in Plättchen, manchmal selbst in wenig bearbeitetem Zustand bald einfach in das Metall eingefügt waren, bald in sehr feiner Fassung bestimmten Dessins folgten.

Der Begegnung der Künstler, die von Byzanz kamen und derjenigen, welche, wie die Kelten, lange vor dem Auszug der griechischen Goldschmiede aus Asien gekommen waren, wären die Erzeugnisse im keltisch-byzantinischen Genre zu verdanken, die, im Grund aus derselben Quelle hervorgegangen, doch zweierlei Formen einer Kunst verbanden, welcher die Engländer geglaubt haben, den Namen Angelsächsisch geben zu müssen und die man wegen der Epoche, in die ihr Glanzpunkt fällt, gerne unter dem Namen „Karolingisch" zusammenfasst.

Wie es auch mit dieser noch vollständig unaufgeklärten Frage stehen mag, so zeigt doch das von uns wiedergegebene Beispiel den Stand der Goldschmiedekunst, wie sie gegen das zwölfte Jahrhundert in den Abteien

Englands ausgeübt wurde. Alle reichen Abteien besassen ein Goldschmiedeatelier; es waren wirkliche Schulen, in denen die Mönche der andern Klöster diese Kunst unter berühmten Meistern lernten. Sicher ist, dass der Mann, welcher unsere Initiale gezeichnet hat und dessen Werk wir von dem Gesichtspunkt der in den Dienst der Kunst gestellten Technik aus prüfen müssen, ein Mann vom Fach war.

Erinnern wir zunächst daran, dass das Email ein durch metallische Oxyde gefärbtes Glas ist, das durch dieselben bald durchsichtig belassen, bald undurchsichtig gemacht wird, so dass, je nach der Wirkung, die man erzielen will, das zur Aufnahme des Emails bestimmte Metall verschieden bearbeitet werden muss. Zur Herstellung der Emails von geringen Dimensionen wurde hauptsächlich Gold und Silber verwendet und, wie wir bei unserer Initiale, die in Wirklichkeit eine Höhe von 16 cm hat, sehen, theilte man, trotz der relativen Kleinheit, auch diese Platte noch in verschiedene kleinere Plättchen ein, die sodann auf einem Holzgestell aufgenagelt wurden; die Köpfe der Nägel wurden auf der Oberfläche abgeschliffen und erscheinen nach der Politur nur noch als leichte ornamentale Punkte.

Für eine Eintheilung in so viele kleine Stücke lassen sich verschiedene Gründe anführen: das Gegen-Email, das man auf der Rückseite anbringt, um das Verziehen, das durch das Glühen entsteht, zu bekämpfen, war noch nicht bekannt; ferner musste die Dauer und die Intensität des Glühens je nach der Natur des Emails variiren, so dass man, um einen gleichmässigen Glanz und Durchsichtigkeit zu erzielen, zur Theilung schreiten musste.

Der Körper dieses Geschmeides besteht hier aus zehn für sich hergestellten Platten, die zusammengefügt das B bilden. Diese Verzierung mit glatter Oberfläche endigt beim Zusammentreffen der beiden Curven in einem Löwenkopf, aus dessen Rachen in doppelter Entwicklung prächtiges ornamentales Rankenwerk hervorquillt, das durch die zahlreichen Berührungen und manchmal leichten Ueberschneidungen der Blätter fest mit dem Hauptmotiv verbunden ist.

Die beiden Knoten in den Ecken des Buchstabens sind als Verschlingungen in keltischem Charakter gezeichnet und als Email mit ausgesparter Zeichnung behandelt; für die Verzierung der Oberfläche der übrigen Metallplättchen wurde zu den Formen des Akanthus im greco-römischen Charakter gegriffen und das Email als „Intaglio“ oder „Reliefemail“ hergestellt; da die verschieden gefärbten durchscheinenden Emails um so tiefere Töne annehmen, je tiefer die Parthien, die sie ausfüllen, gegraben sind, so musste bei diesem Verfahren durch die Gravirung eine Art vertieften Reliefs hergestellt werden. Bei den Ranken im Innern der Initiale haben wir das eigentliche Maleremail, bei welchem das durchscheinende Email eine auf der hiefür bestimmten Unterlage hergestellte Zeichnung oder Malerei überzieht; diese erhält durch die Emailschichte gesehen, annähernd den Glanz von Juwelen. Die Zeichnung dieses Rankenwerks gehört den byzantinischen Formen an, die man in den schönen Verzierungen der Glasmalerei des XII. und XIII. Jahrhunderts wiederfindet.

In der vortrefflichen „Notice des emaux et de l'orfèverie“ (Catalogue du Musée du Louvre, Serie D) aus der wir die Notizen über die Technik der Emailmalerei schöpfen, constatirt A. Darcel, dass zur Karolingischen Zeit eine wahre Leidenschaft für die Goldschmiedekunst sich des Klerus bemächtigt hatte, und dass demselben alle Hilfsmittel, die diese Kunst heute besitzt, zur Verfügung standen.

Das Fragment Nro. 6 aus dem X. Jahrhundert gehört diesem Genre der emaillirten Goldschmidearbeiten an. Nro. 5, aus dem VII. Jahrhundert stammend, scheint auch ähnlicher Art zu sein.

Nro. 7. Fragment einer gemalten Architectur in romanischem Stil, XI. Jahrhundert. Nro. 8. Vignette aus derselben Quelle. Diese Fragmente stammen aus einem Evangelienbuch mit lateinischem Text, das für den Gebrauch der Abtei von Luxeuil in Franche-Comté zur Zeit eines Abts Gérard, des zweiten dieses Namens, geschrieben wurde.

Es existiren nur noch Theile dieses Manuscripts von hervorragender Wichtigkeit; die Malereien, die die ganze Seite einnehmen, sind von ausserordentlichem Reichthum, und der dekorative Theil ist mit einer Präcision ausgeführt, die daraus wirkliche Muster der Verzierungen des romanisch-byzantinischen Stils macht. Durch die Schönheit dieses Stils und das sichere Datum gehört dieses leider unvollständige Manuscript unter die Schätze der christlichen Kunst.

Das Blatt, das zum Theil auf unserer Tafel dargestellt ist und dessen architectonisches Gesammtbild wir am Schluss geben, ist eines der elf, welche die zehn Satzungen der Evangelien, in Gold auf Purpurgrund geschrieben, enthalten; prächtige Portiken dienen ihnen als Rahmen. Die Säulen bestehen aus farbigem Marmor oder sind manchmal vollständig vergoldet oder bemalt. Im Mittelpunkt des Hauptbogens, gleichsam als Schlussstein, befindet sich ein Medaillon mit der Büste eines Apostels; hier ist es Simon. Zur Seite dieses grossen Bogens werden Figuren von Menschen oder Thieren, die im Allgemeinen eine allegorische Bedeutung haben, von Ranken getragen. Der Bock, der in der Ranke Nro. 8 sitzt, gehört dieser Kategorie an.

Man findet das Grundelement der, im Evangelienbuch von Luxeul dargestellten, reichen romano-byzantinischen Architectur schon in einer viel früheren Periode. Die gepaarten Arkaden unter einem grossen Bogen sind bei Nro. 3 durch ein Medaillon, das das Bild eines Heiligen enthält, bekrönt, und auf jeder Seite erhebt sich eine ornamentale Ranke, auf der ein Hahn steht. Diese Verzierung stammt aus dem VIII. Jahrhundert. Es ist die Verzierung des Titelblatts der vier Evangelien, die durch die Theilung des grossen Bogens angedeutet sind. Der Apostel im Medaillon ist der heilige Petrus, seine Schlüssel haltend: die beiden Hähne lassen ihre mahnende Stimme erschallen, die nicht aufhören sollte, in den Ohren des Mannes der Verläugnung widerzuhallen.

Nro. 1 stammt, wie gesagt, aus dem britischen Museum.

Nro. 2 bildet die erste Seite eines Evangelienbuchs des hl. Matthäus, das sich in der Bibliothek von Stockholm befindet. Es ist ein Typus der Malerei des VI. bis IX. Jahrhunderts.

Nro. 3 und 4 stammen aus dem Evangelienbuch des Abts Thomas, Stiftsbibliothek zu Trêves, VIII. Jahrhundert.

Nro. 5 ist der ersten Seite eines Evangelienbuchs des hl. Markus entnommen. M. s. J. E. — VI. Britisches Museum. VII. Jahrhundert.

Nro. 6 ist aus einem grossen lateinischen Evangelienbuch. Königl. Bibliothek in Kopenhagen. X. Jahrhundert.

Das Evangelienbuch von Luxeuil, das einst aus den Händen des Grafen von Bastard in die des Amb. Firmin-Didot überging, befindet sich jetzt in der National-Bibliothek in Paris.

Mit Ausnahme der Nummern 7 und 8 wurden alle Beispiele von uns aus der prächtigen Anglo-sächsischen Sammlung, die durch Westwood publicirt wurde, entnommen.

CELTICO BYZANTIN

CELTIC-BYZANTINE

KELTISCH BYZANTINISCH

MITTEL-ALTER.

Verzierung der Manuscripte, Umrahmungen und Vignetten.

VIII., XII. Jahrhundert.

Die Eckmotive dieser Tafel stellen Rahmen dar, die rechts und links, sowie oben und unten symmetrisch sind. Der Stil ist der secundäre anglo-sächsische aus der Periode, welche die der „exfoliation" genannt wird, ein Stil, der England und der Normandie gemeinsam und von 800 bis 1200 herrschend ist.

Diese wirklich prächtige Art von Dekoration, deren Ursprung sicher byzantinisch ist, hat sich bei den Anglo-Sachsen in der bemerkenswerthesten Weise durch eine sozusagen isolirte Schule entwickelt, die in die Mauern eines oder zweier Klöster eingeschlossen war, nämlich in das von Saint-Swithun und das von New-Minster, beide in Winchester.

Man hat behauptet, dass Saint-Dunstan, der in der Kunst der Ausmalung hervorragend und einer der bedeutendsten Männer des Episkopats im zehnten Jahrhundert war, der Gründer dieser Schule gewesen sei, deren Produkte mit dem Namen „opus anglicum" bezeichnet wurden.

Dieses Genre, das man als eine üppige und freie Nachbildung der Werke des griechischen Reichs bezeichnen kann, wurde während der zweiten Hälfte des zehnten Jahrhunderts durch den Miniaturmaler Godemann mit dem grössten Glanze ausgebildet; er ist der Urheber des berühmten Weihgebetbuchs, genannt „von Devonshire", weil es zur Bibliothek des Herzogs dieses Namens gehört, das von 963 bis 984 für Æthelwood, Bischof von Winchester, ausgeführt wurde.

Godemann, oder wenigstens einem Künstler seiner Schule, werden die beiden Manuscripte, aus denen unsere Beispiele von Umrahmungen stammen, zugeschrieben; das eine ist das nach Bischof Robert benannte Weihgebetbuch, das für Æthelgar, der zuerst Abt von New-Minster war, und als Bischof von Canterbury im Jahr 989 starb, geschrieben wurde. Das andere ist das Missale desselben Robert, bezeichnet als Missale von Robert Champart oder le Normand, Bischof von Canterbury, welcher in Folge seiner Verbannung aus England diese beiden Manuscripte in das Kloster von Jumièges brachte, dessen Abt er gewesen war, und in welchem er im Jahr 1052 oder 56 starb.

Das Weihgebetbuch oder Pontifical wurde gegen 988 durch die Mönche von New-Minster in Winchester abgeschrieben. Das Missale in ganz ähnlichem Charakter wurde in der Abtei von Saint-Swithun oder Old-Minster, gleichfalls in Winchester gefertigt. Das Osterverzeichniss, das dem Kalender dieses Missale beigefügt ist, fängt mit dem Jahr 1000 an.

No. 5 und 6 stammen aus dem Weihgebetbuch, No. 1, 3 und 7 aus dem Missale; beide Manuscripte befinden sich in der Bibliothek von Rouen. No. 2 und 4 sind Produkte des Studiums des anglo-sächsischen Stils von Langlois, der sich mit diesem Gegenstand mit ebensoviel Geschmack als Verständniss beschäftigt hat.

Die Vignette No. 10 gehört demselben Genre an und findet sich in der Bibliothek von Grenoble. Homilie. Manuscript No. 22.

No. 9, rein byzantinisch, greift in's achte Jahrhundert zurück, es ist das Emblem des Evangelisten Johannes, der Adler, gemäss den durch Alcuin, den gelehrten Schützling Karls des Grossen, gegebenen Ueberlieferungen, an die sich die Miniaturmaler, die die Typen nicht selbst erfanden, halten mussten. „Der Adler," sagt Alcuin, „ist das Emblem des h. Johannes, weil er sich in die Höhe schwingt." Alles war bei den Malereien dieser Art symbolisch. Die beiden Kalb- oder Ochsenhörner, Embleme des h. Lucas, stellen die beiden Testamente dar, die vier Füsse die vier Evangelien etc. etc. Dieses Beispiel stammt aus dem berühmten Evangelienbuch Karls des Grossen, das gegen 781 von Gottschalk geschrieben wurde, der auf Befehl des Kaisers und der Kaiserin Hildegard nicht weniger als sieben Jahre darauf verwendete, dieses Manuscript mit allem Glanz der Krysographie zu bereichern. Bibl. nat. de Paris.

No. 8 Vignette, aus einem deutschen Manuscript des zwölften Jahrhunderts stammend; fonds Lavallière, No. 55, Bibl. nat. de Paris.

KELTISCH.

Verschlingungen und Drachenornamente. — Verzierung der Manuscripte vom VII. bis IX. Jahrhundert.

Motive aus dem siebenten Jahrhundert. — No. 1 und 4 stammen aus einem Evangelium des hl. Matthias. (Trinity collège, Dublin.) No. 3, 7, 9, 10, 12, 17 und 19 Evangelien von Durrow aus derselben Bibliothek. No. 6 Manuscript aus dem britischen Museum.

Beispiele aus dem achten Jahrhundert. — No. 2 und 5 sind einem Evangelium des hl. Matthias entnommen, das sich in St. Petersburg befindet und zu dem alten Schatz von Saint-Germain des Prés gehörte. No. 8 stammt aus den Evangelien von Lindisfarne, die aus dem Anfang des Jahrhunderts datiren.

Das neunte Jahrhundert ist vertreten durch die Nummern 11 und 13, die aus den Evangelien von Mac-Durnan, einem Manuscript 850 datirt (Palais de Lambeth), stammen und durch die Nummern 15, 16, 18 und 20, die einem Manuscript in St. Gallen entnommen sind.

Die keltischen Bandornamente, deren Anordnung so merklich verschieden ist von den mit Hilfe des Winkelmasses und des Zirkels gezeichneten geometrischen Figuren, wie man sie bei den Dekorationen semitischen Ursprungs findet, zeigen ein Linienspiel, dessen abwechselnd gerade und krummlinige verschlungenen Bewegungen den Eindruck einer logischen und reizenden Laune hervorbringen. Bei diesem Genre erhielten die Verschlingungen eine so wahrhaft dekorative Belebung, dass es nur eines Schritts bedurfte, um aus denselben Aufrollungen animalischer Natur zu erzeugen; dieser Schritt wurde auch sogleich gemacht, denn die Epoche, in der sich aufgerollte Drachen an Stelle der Verschlingungen oder zwischen ihren Schlaufen befinden, ist dieselbe wie für die Bandverschlingungen allein.

Die Drachenornamente, deren reiche Variationen einen so hübschen Schmuck der Runensteine bildeten, finden sich in derselben Art bei den Verzierungen der Metalle auf der Insel Gotland, die die zahlreichsten Beispiele dieser Verzierungsweise an den Gegenständen aus der Zeit der Wikings lieferte. Diejenigen der irischen Manuscripte gehören ebenfalls derselben Familie an.

Die nordischen Archäologen, die Dänen und die Schweden nehmen an, dass die Einführung der Bronce in Scandinavien ungefähr tausend Jahre vor der christlichen Zeitrechnung, mit der Ankunft eines Volks keltischer Race, zusammenfällt, das zugleich das Metall und dessen Dekoration eingeführt habe. Dieselben Archäologen stellen das Alter des Eisens in diesen zurückgebliebenen Ländern auf die Zeit der Geburt Christi fest. Indem man ihren Ausführungen folgt, scheint man annehmen zu können, dass der neue Stil mit dem neuen Metall eingeführt wurde und zwar vielleicht durch die den Kelten verwandten Kymois, die dieselbe Sprache sprechen und denselben Weg genommen haben. In allen Fällen sieht man auf den Waffen und dem Schmuck der ersten Periode des eisernen Zeitalters die Verschlingungen und Aufrollungen der Drachenornamente erscheinen.

Die Engländer, die sich darin gefallen, im keltischen Genre eine Manifestation des Genies ihrer Nation zu sehen, bezeichnen diese Art der Verzierung, die vorzugsweise durch die Irländer, welche Kelten sind, gehandhabt wurde, mit dem Namen „Anglo-sächsisch“.

Die Schweden und Dänen glauben sie „keltisch-skandinavisch“ nennen zu dürfen; wir werden bei dem einfachen Namen „Keltisch“ bleiben.

Die Tafel mit dem Zeichen der Wetterfahne bietet Beispiele der Entwicklung dieses Genres, bei dem man manchmal sogar menschliche Figuren einführte. Sehr häufig verwendete man nur Köpfe von Vögeln, von Schlangen oder von Vierfüsslern, um das Spiel der Verschlingungen abzuschliessen und zu beleben. Was wir hier feststellen wollen, ist dies, dass die ältesten Beispiele, diejenigen des siebenten Jahrhunderts, die reinsten und zugleich die reichsten und wahrhaft schönen sind. Sie sind alle vor dem byzantinischen Einfluss entstanden und hauptsächlich durch sie tritt die geistreiche Originalität dieses Genres hervor.

Die Beispiele sind der schönen, durch Westwood veröffentlichten Zusammenstellung entnommen.

Imp. Firmin Didot & Cie Paris

MITTEL-ALTER.

Keltisch-Scandinavische Ornamentik des VII. bis IX. Jahrhunderts.

Epigraphische Dokumente.

Nro. 1.

Theil der ersten Seite des Evangeliums S. Matthäus aus dem »livre d'or« der Bibliothek in Stockholm stammend; siebtes oder achtes Jahrhundert.

Der Text dieses ersten Blatts ist nach einem damals verbreiteten Gebrauch in Unzial-Buchstaben in römischem Charakter geschrieben. Den Anfang bildet ein Monogramm in griechischen Buchstaben; das »chi« X ist der erste Buchstabe des Worts ΧΡΙΣΤΟΣ, aus dem die Bezeichnung »christianus«, Christ entstanden ist. Diese Initiale, meist von dem »rho« P und dem »iota« I begleitet, ist die älteste abgekürzte oder mysteriöse Bezeichnung des Namens von Jesus Christus.

Die Details der Verzierungen dieses Monogramms, die sich über die erste Textlinie ausdehnen, sind von ausserordentlichem Reichthum und grosser Feinheit. Der Künstler hat hier alle Hilfsmittel des Scandinavischen Genres ausgebeutet, indem er die Formen variirte, um die Monotonie der Details zu verhindern. Die Keltischen Verschlingungen sind hier auf alle mögliche Weise zusammengestellt; die Vögel, die Vierfüssler in byzantinischem Charakter winden sich darin wie Gefangene. Manchmal bestehen die Ranken aus einfachen Zweigen, deren Verschlingungen ebenfalls den letztgenannten Charakter tragen.

Die Spiralen, so nennt sie Owen Jones, für die auch der Name Verschlingungen passend wäre, bedecken einen Theil der Flächen mit einem Leben, welches an dasjenige der Meereswellen erinnert, die sich in fortwährender Bewegung befinden, oder noch mehr an das der atmosphärischen Wogen, an den Wirbelwind in Zeichnung übertragen nach Art der Chinesen, die ebenfalls in ihren Verzierungen so viele Naturerscheinungen, die nicht darstellbar scheinen, in ihren Dekorationen zu verwerthen wussten. Die gewundenen Formen sind genau im Genre derjenigen, die der auf ebenem Boden durch einen Wirbelwind bewegte Staub erzeugt.

Nro. 2

Anderes Monogramm Christi in griechischen Buchstaben, wobei das X sehr in die Länge gezogen ist. Es bildet die erste Seite des Textes eines Evangeliums des S. Matthäus in der Bibliothek von St. Gallen; achtes und neuntes Jahrhundert.

Man findet hier Beispiele sich windender Drachen, »drakslingor«, von denen die Runensteine so wunderbare Verflechtungen zeigen, sowie auch Zusammenstellungen des geradlinigen Ornaments, das, diagonal gesetzt, einen chinesischen Charakter zeigt. Die regelmässig vertheilten Punkte finden in diesem Stil ebenfalls häufig Verwendung. Am häufigsten sehen wir sie in einfacher Reihenfolge auf den Umrahmungen der Felder. Wenn sie das ganze Ornament eines Buchstabens bilden, findet man sie auch wie beim PI in Reihen zu dreien.

Die Motive Nro. 7, 8 und 9, demselben Manuscript entnommen, vervollständigen das über dieses Genre Gesagte.

Nro. 3, 4, 5 und 6.

Die Initiale Q, der Buchstabe O, das spiralförmige Motiv und die mit regelmässigen Verschlingungen verzierte Bordüre sind Beispiele aus dem siebten Jahrhundert. Manuscript der Evangelien von Durrow, Collegium der Trinity in Dublin.

Alle diese Beispiele sind dem grossen und prächtigen Werk von Westwood: »Miniatures et ornements de manuscrits anglo-saxons et irlandais« entnommen.

Imp. Firmin D…

MITTELALTER.

Manuscriptverzierungen. — VIII., IX., X. Jahrhundert.

Gallo-fränkische und Anglo-sächsische Schule.

Man bezeichnet diese Zeit als die Karolingische Epoche, obgleich das Reich Karls des Grossen nicht bis zum zehnten, dem „eisernen Jahrhundert", das ein Jahrhundert des Rückschritts war, gedauert hat; allein unter seiner Regierung hatte das erste litterarische Erwachen, das sich vom fünften bis achten Jahrhundert bemerkbar machte, zu einer neuen und glänzenden Thätigkeit geführt, die sich auch in den Künsten geltend machen musste; diese fanden jedoch in Folge der, durch die Theilung des Reiches entstandenen Verwirrungen den Weg des Fortschritts erst vom elften Jahrhundert an, als die Erinnerung an den Einfall der Barbaren, die jeder Entwicklung des Geistes entbehrten, längst erloschen war.

In diesen Zeiten der Unwissenheit und der Drangsale bestand jedoch eine religiöse, aus eingeschüchterten und in die Klöster eingeschlossenen Leuten zusammengesetzte Gesellschaft, die durch alle Umwälzungen hindurch nicht aufhörte thätig zu sein, indem sie einige Schulen unterhielt. Neben der Litteratur verdankt man den Abteien die wenigen Dokumente, die über gewisse, die zeichnenden Künste dieser frühen Epochen des Mittelalters betreffenden Traditionen vorhanden sind. Die Manuscripte dieser Zeit sind selten; immerhin sind diejenigen, welche der Zerstörung entgingen, zahlreich und verschieden genug, um darin die Umbildungen verfolgen zu können, die das Resultat der fortschreitenden Zeit und der lokalen Einflüsse waren. Offiziell, wenn man diesen Ausdruck für die Epoche Karls des Grossen anwenden kann, würde man in dieser Richtung nichts erfahren, denn das durch die „Ecole royale", die der Herrscher in der „Academie palatine" errichten liess, aufgestellte Unterrichtsprogramm spricht in keiner Weise vom Zeichnen selbst, noch von den davon abhängigen Künsten.

Aus dieser gewiss absichtlichen Auslassung geht hervor, dass die durch Karl den Grossen gegründete Schule sich um die Zeichenkunst nicht zu kümmern brauchte, da man sich damit ausgiebig in den religiösen Häusern, besonders seit dem siebten Jahrhundert, beschäftigte, einer Epoche, die noch voll Rohheit war, in der aber die Kunst wie plötzlich auftauchte, indem im Norden Europas die Abschriften, die man daselbst von den heiligen Büchern machte, illustrirt und dadurch diese schmucklosen Arbeiten mittelst eines neuen Elements belebt wurden, das die Missionare aus Ländern gebracht hatten, in denen Vorbilder von einigem Geschmack vorhanden waren; den hauptsächlichsten Einfluss scheinen die anglo-sächsischen und irländischen Missionare, die den Orient gesehen hatten, im Norden gehabt zu haben. Zu gleicher Zeit und vielleicht vorher machte sich eine andere Bewegung, die mehr dem Neo-grec zuneigt, im südlichen Europa geltend; sie liess auf ihrem Weg, sich mehr oder weniger nach Norden ausbreitend, die Unterarten, lombardische, deutsche, westgothische, und im mittleren Frankreich die gallo-fränkische Schule zurück, deren Vorhandensein durch die Gelehrten von 700 bis 950 festgestellt ist.

Auf der Tafel mit dem Zeichen der Pfanne findet man Beispiele der durch den asiatischen Einfluss modificirten griechischen Dekorationen, die in Kleinasien gegen 800 gemalt wurden; die auf vorliegender Tafel diesen greco-byzantinischen beigefügten Beispiele, unter denen man einige Verschlingungen in keltischem Charakter, die annähernd in derselben Epoche, aber in andern Gegenden entstanden waren, findet, stellen die Abstammung vom

byzantinischen Stil und die Verschmelzung mit dem Keltischen, den man später im Orient wiederfindet, fest. Diese Elemente, das byzantinische Blattwerk und die keltischen Verschlingungen, sind hier leicht zu erkennen, und es genügt, die Herkunft dieser Beispiele, deren Ursprung wir soeben gesehen haben, zu nennen. Alle Manuscripte, die diese Dokumente enthalten, scheinen vor dem Jahre 1000 entstanden zu sein; wir geben hier die Nomenklatur in der durch die Archeologen festgestellten chronologischen Ordnung.

Nro. 8. Zusammengesetzte Initiale »In principio«, Anfang des Evangeliums Johannes aus einem Evangelienbuch, das der Kirche Saint-Pierre in Liège gehört hatte und aus dem achten oder neunten Jahrhundert stammt. Die Verzierung der grossen Initialen dieses Manuscripts bietet prächtige Beispiele der karolingischen Kunst, obgleich es nur Konturzeichnungen sind. Schon lange hat jedoch dieses Manuscript die Aufmerksamkeit der Alterthumsforscher auf sich gezogen. Montfaucon spricht davon in seiner »Bibliotheca bibliothecarum manuscriptorum nova«. Das Original dieser Initiale ist 23 cm hoch; die Verkleinerung geschah auf photographischem Wege. Dieses Buch gehörte der Bibliothek der Herren Ambroise Firmin Didot an.

Nr. 3. Initiale aus der Familie der »drakslingor«, die in den keltisch-scandinavischen Runensteinen eingeschnitten waren. Neuntes Jahrhundert. Aus einem Psalmbuch des Collegiums von Cambridge stammend.

Nr. 7. Verzierung eines Blattes aus den Evangelienbüchern des im Jahr 855 gestorbenen Kaisers Lothar Das Buch wurde für diesen Herrscher in der königlichen Abtei von Saint-Martin in Tours geschrieben und verziert. Gallo-fränkische Schule. Ms der Bibliothèque nationale.

Nr. 2. Oberer Teil der Umrahmung eines, den Erlöser, den Befreier der Welt darstellenden Blatts. Zehntes Jahrhundert. Byzantinische Elemente, anglosächsische Schule. Lateinisches Evangelienbuch des Kollegiums zu Cambridge.

Nro. 4. Umrahmung eines Blatts mit ähnlichen, jedoch mit mehr Freiheit behandelten Elementen, zehntes Jahrhundert; aus einer Schenkung, die der König Edgar der Kathedrale von Winchester im Jahre 966 machte. Ms. des Britischen Museums. Bib. Coton. — A VIII.

Nr. 5. Initiale die das »Verbe fait chair« darstellt und den ersten Buchstaben von »In principio«, dem Anfang des Evangeliums Johannes bildet; Mischung von Keltisch und Byzantinisch. Zehntes Jahrhundert. Ms. der öffentlichen Bibliothek in Boulogne.

Nro. 1. Initiale des »Beatus« mit dem die Psalmen des David beginnen. Ungefähr um's Jahr 1000. Keltische Verzierung, Figuren in byzantinischem Charakter. Anglo-sächsisch. Psalmbuch in der öffentlichen Bibliothek zu Boulogne.

Nro. 6. Fortlaufende Bordüre aus derselben Quelle.

Mit Ausnahme der, dem Evangelienbuch des Lothar entnommenen Beispiele, sowie der Nro. 8 sind alle diese Dokumente dem schönen Werke von Westwood, das zur Würdigung des Anglo-sächsischen Stils hergestellt wurde, entlehnt.

MITTELALTER.

Mosaiken und Malereien. — Gallisch-Römische und Romanische Epoche.

Nro. 9 und 13 Mosaiken der gallisch-römischen Epoche, die 1842 in Bielle im Thal von Ossau, Departement des Basses-Pyrénées entdeckt wurden und jetzt beinahe ganz zerstört sind.

Der Stil dieser Verzierungen ist wesentlich römisch. Die Ausführung in kleinen Würfeln aus Marmor und Ziegelstein von 5—6 Millimeter Seitenfläche ist vollkommen; hiebei müssen wir bemerken, dass unsre reducirten Reproduktionen uns nicht erlauben, den wirklichen Eindruck derartiger Mosaiken wiederzugeben, d. h. die Linien zu zeigen, die in den Originalen zwischen den, in weissen Cement gelegten kleinen Würfeln entstehen und eine Art Netz bilden, das über das Ganze wie eine Wolke ausgebreitet ist; dasselbe bietet den Vortheil, dass alle Töne gemildert und in der glücklichsten Weise verschmolzen sind. Hiedurch wirken auch die intensiven Farben, wie das Schwarz und das Roth, die in den kleinen Würfeln ganz energische Töne zeigen, im Ganzen nur in Verbindung mit Weiss, das, da es in allen Theilen sich findet, zwischen allen Farben eine harmonische Verbindung herstellt und zwar, ohne dass dadurch die Kraft der Zeichnung abgeschwächt wird. Wenn es sich um einen schwarzen Grund handelt, wie z. B. bei dem Fragment Nro. 2, so erscheint die Fläche als ein sehr kräftiges Grau, jedoch ohne Härte und ohne die Tiefe, die, in der Malerei nothwendig, bei den Mosaiken jedoch umsoweniger am Platze ist, als durch das absolute Schwarz anscheinend Löcher in der Fläche entstehen würden.

Nro. 7 und 11 Mosaiken von Pondoly, bei Jurançon (Basses-Pyrénées). Sie stammen aus einem Bade-Etablissement, das ein bemerkenswerthes Monument der gallo-römischen dekorativen Kunst bildet. Diese Mosaiken, die im Jahr X entdeckt und im Jahr 1850 ausgegraben wurden, werden jetzt rasch durch Regen und Eis zerstört.

Nro. 3 Bordüre von einem Fragment, das das einzige Ueberbleibsel einer gallo-römischen Mosaikfläche von ungefähr 15 Quadratmetern bildet und das im Jahr 1860 im Friedhof von Taron (Basses-Pyrénées) zu Tag gelegt wurde; das Mosaik ist in rosafarbigem Beton gelegt. Diese Bordüre vereinigt mit dem Verdienst einer guten Ausführung dasjenige einer vortrefflichen Zeichnung. Das Original ist jetzt nahezu zerstört.

Nro. 2 und 5 Fragment und Flächenmotiv aus der romanischen Epoche; zwölftes Jahrhundert, Kirche von Sordes im Departement des Landes.

Der Bau dieser Kirche fällt in das Ende des elften Jahrhunderts. Es sind nur noch die Absiden erhalten, in denen sich die dargestellten Mosaiken befinden. Der byzantinische Stil herrscht in diesen Constructionen vor, allein man betrachtet die Mosaike als Uebergang zum romanischen Stil.

Nro. 1, 4, 6, 8 und 10 Bordüren und Rosette, Manuscriptmalereien aus der Bibel des St. Martial de Limoges.

In der »classification des diverses écoles de peinture dans les manuscrits«, die durch Sylvestre, Champollion-Figeac, Ferdinand Denis, Horace de Viel-Castel und A. de Bastard aufgestellt wurde, ist die Bibel des St. Martial de Limoges, als der romanischen Periode angehörend und den französisch-romanischen Charakter von 950—1200 tragend, bezeichnet.

Nro. 12 Ornament, einem Psalterion der Bibliothek von Grenoble, MS. Nro. 650, entnommen. Zwölftes Jahrhundert, französisch-romanisch.

Die Mosaiken sind nach den Zeichnungen des Architecten Lafollye wiedergegeben, die zu der prächtigen Sammlung gehören, welche die Commission für die historischen Monumente, deren Werke für das Studium der Kunst in Frankreich so entscheidend sind, hergestellt hat. Diese Typen waren auf der Ausstellung der „Union centrale des arts décoratifs“ im Jahre 1876 zu sehen.

MOYEN AGE

MITTEL-ALTER.

Mosaiken in gallisch-römischem und romanischem Charakter.

Nro. 4 und 5.

Mosaiken von Pondoly bei Jurançon (Basses Pyrenées).

Inmitten eines gallisch-römischen Badetablissements entdeckt, bieten sie interessante Beispiele der dekorativen Kunst jener Zeit.

Nro. 1, 2, 3 und 6.

Mosaiken in der Kirche von Sordes (Landes).

Die romanische Kirche von Sordes, von der uns noch die Absiden erhalten sind, wurde zu Ende des elften Jahrhunderts erbaut. Die Mosaiken scheinen den Uebergang zum romanischen Stil anzudeuten; der byzantinische Stil herrscht darin vor. Die Thiergestalten von langgezogener Form in der Rosette sind im Stil der heraldischen Figuren gehalten.

Reproduktionen nach den Zeichnungen des Architekten Lafollye, welche der Sammlung der historischen Monumente angehören, und im Jahr 1876 von der „Union centrale des beaux arts appliqués à l'industrie" ausgestellt waren.

HF.

MITTELALTER.

Bas-Reliefs, Beschläge und gemalte Ornamente.

Französische Schulen vom XI. bis zum XIV. Jahrhundert.

Die auf vorliegender Tafel gegebenen Details sind den von der Commission für die historischen Monumente in Frankreich ausgeführten Aufnahmen entnommen; diese Commission, deren Sammlung sich täglich vermehrt, hat Frankreich wichtige Dienste geleistet und leistet dieselben noch, indem sie Vorbilder der Architectur des Landes aus allen Epochen, von den frühesten Zeiten bis zur Blüthe der Renaissance, durch die ersten Architecten und Zeichner aufnehmen lässt. Im Jahre 1876 hat die Commission für die historischen Monumente eine gewisse Zahl dieser Studien, nach Schulen und Provinzen geordnet, veröffentlicht, die in der fünften, durch die „Union centrale des arts décoratifs" veranstalteten Ausstellung im Palast der Champs Élysees aufgelegt waren. Auf dieser Ausstellung haben wir unsere Beispiele unter den nach restaurirten oder auch nur aufgenommenen Monumenten gezeichneten dekorativen Details ausgewählt; wir entnehmen daher auch dem durch die Commission für die historischen Monumente ausgearbeiteten Kataloge unsere Notizen.

Provenzalische Schule.

Nro. 1 und 2. Bas-Reliefs aus der Karolingischen Epoche.
Kathedrale von Viviers (Ardèche).

Die obere Kapelle dieser einschiffigen Kirche ist von einer Kuppel, dem Werk des Salardus, überwölbt. Mehrere der Gewölbeschichten sind durch Friese verziert, die ziemlich fein gearbeitete Ranken und Jagdthiere zeigen und ohne Symmetrie und wie rein zufällig angeordnet sind. Diese bemerkenswerthen Reliefs wurden durch Herrn Révoil entdeckt. Die Zeichnungen sind von dem verstorbenen Architecten Laval.

Schule von Poitou.

Diesen Dekorationen liegt noch die antike Palmette zu Grunde.

Nro. 3 und 4. Thürbeschläge.
Kirche von Neuvy Saint-Sépulcre (Indre).

Es ist eine Rundkirche aus dem elften Jahrhundert, die der im zwölften Jahrhundert wieder aufgebauten Kirche Saint-Sépulcre nachgebildet wurde. Die Zeichnungen sind von Viollet-le-Duc, der die Restauration dieses Gebäudes geleitet hat.

Nro. 5, 6 und 7. Malereien.
Kirche der alten Priorei von Saint-Désiré (Allier)

Abside aus dem Ende des elften Jahrhunderts, Hauptschiff aus dem dreizehnten, sehr bemerkenswerthe Krypta aus dem neunten und zehnten Jahrhundert. Die Zeichnung ist von dem Architecten Darcy, dem man die Restauration dieses Monuments verdankt.

Burgundische Schule.

Nro. 8 und 9. Holzschnitzereien, Thürrahmen.

Alte Abtei von Charlieu (Loire): elftes und zwölftes Jahrhundert.

Heute ist nur noch der wunderbare Portikus der Kirche, einer der vollkommensten Typen der burgundisch-romanischen Architectur, die auf uns gekommen sind, ein Theil des Klosters, das im fünfzehnten Jahrhundert wieder aufgebaut wurde, und einige früher durch den Prior bewohnte Gebäude erhalten. Die Zeichnungen sind von dem Architecten Desjardins, der im Jahre 1852 mit der Leitung der Restaurationsarbeiten betraut war.

Wandmalereien.

Der Katalog nahm unter die Schulen der Provinzen die Wandmalereien nicht auf, da die Commission ohne Zweifel die Dekorationen in diesem Genre als nicht in directem Zusammenhange mit der Architectur stehend erachtete.

Nr. 10 und 11. Wandmalereien.
Kapelle von Liget (Indre-et-Loire).

Diese Bemalungen von Pfeilern, von denen wir nur die Elemente angeben können, deren Wirkung man sich jedoch leicht vergegenwärtigen kann, stammen aus der Mitte des zwölften Jahrhunderts. Sie finden sich in einer, einige Hundert Meter von der alten Certosa von Liget, die im zwölften Jahrhundert gebaut wurde, entfernten Kapelle; es ist wahrscheinlich, dass die Kapelle ehemals zu dem Kloster gehörte. Die Motive, 6 an der Zahl, von denen 5 gut erhalten sind, finden sich zwischen den 7 Fenstern im runden Theil des Bauwerks und nehmen nahezu die ganze Höhe dieser Fenster ein. Die Zeichnungen sind von Savinien Petit.

Nro. 12. Wandmalerei.

Kirche Saint-Philibert de Tournus (Saône-et-Loire);
dreizehntes und vierzehntes Jahrhundert, Zeichnungen von Denuelle.

MIDDLE AGES — MOYEN AGE — MITTELALTER

MITTELALTER.

Gemalte Dekorationen.

Französische Schulen vom XI.—XIV. Jahrhundert.

Diese Dokumente bilden die Fortsetzung zu denen der Tafel mit dem Zeichen des Tschako; sie stammen aus den Cartons der „Commission des Monuments historiques“ und wurden auf derselben Ausstellung, deren Katalog die Erläuterungen enthält, gesammelt.

Normannische Schule.

Nro. 1, 2, 3, 4, 5, 6 und 7. Malereien.

Alte Abtei von Hambye (Manche).

Ihre Gründung reicht in das Jahr 1145 zurück. Sie war von Mauern umgeben, die noch zum Theil erhalten sind. Die Kirche scheint im vierzehnten Jahrhundert errichtet worden zu sein; der Saal der Toden trägt den Charakter der Architectur des dreizehnten Jahrhunderts. Die Wände dieses Saals, sowie die des Kapitelsaals und des Klosters, waren mit Malereien bedeckt. Die Zeichnungen sind von Ruprich-Robert, Architect. Nro. 5 ist ein horizontaler Fries, alle andern sind Gewölbefriese.

Schule der Ile-de-France.

Nro. 8 und 9. Malereien.

Kirche der alten Abtei von Saint-Jean aux Bois (Oise).

Erste Hälfte des dreizehnten Jahrhunderts.

Die Zeichnungen sind von dem Architecten Mimey, der mit der Restauration betraut war. Nro 8 findet sich an einem Grabgewölbe, Nro. 9 am Kopfe eines Balkens.

Nro. 10 und 11. Malereien.

Sainte-Chapelle in Paris (Seine).

Sie wurde unter Ludwig IX. durch Pierre de Montereau 1242–1247 erbaut; im fünfzehnten Jahrhundert wurden durch bedeutende Arbeiten gewisse Theile des Gebäudes modificirt. Die Restauration desselben wurde durch Duban und Lassus begonnen und durch Boeswillwald beendigt. Die Zeichnungen sind von Violet-le-Duc und Steinheil.

Die gelbe Farbe in diesen Details ist im Original Gold.

Wa[illegible]

Wir erinnern daran, dass der genannte Katalog diese Arbeiten nicht behandelt.

Nro. 12. Friesmalerei.

Kirche von Saint-Jean in Poitiers (Vienne).

Diese Kirche, die man oft Tempel nennt, weil die Façade von einem Giebel in antiken Proportionen bekrönt ist, ist das alte Baptisterium der Stadt; es soll aus dem sechsten Jahrhundert datiren. Der Mäander ist in ganz antikem Charakter.

Nro. 13. Malerei.

Kathedrale von Clermont (Puy-de-Dome).

XIV. Jahrhundert. Zeichnungen von Dauvergne.

Nro. 14, 15 und 16. Malereien.

Kirche Saint-Philibert de Tournus (Saône-et-Loire).

Dreizehntes und vierzehntes Jahrhundert. Zeichnungen von Denuelle.

Wir besizen über dieses Monument keine historischen Details. Was diese Malereien betrifft, in denen man den antiken Akanthus wiederfindet, und die beinahe wie Vorboten der Renaissance erscheinen, so springt ihre Schönheit genugsam in die Augen; es gibt kaum einen schöneren Mäander als diesen, der in seinen Feldern phantastische und wahrscheinlich symbolische Thiere enthält und je am Vereinigungspunkt ein Kreuz bildet.

MIDDLE AGES MOYEN AGE MITTELALTER

Ware de

MITTELALTER.

Mosaiken in farbigen Pasten und in emaillirtem Glas.

Marmormosaiken. Farbiges Email und Email „en résille sur le verre" IX. XIII. Jahrhundert.

Mit Ausnahme der grossen Initiale stammen diese Beispiele aus der Kirche San Marco in Venedig, deren Bau 976 begonnen und 1071 vollendet wurde. Natürlich sind viele Details aus einer späteren Epoche. Die Architectur und die Ornamente vom neunten bis zwölften Jahrhundert gehören der zweiten Periode der byzantinischen Kunst an; man zählt ausserdem noch eine dritte, die sich in Folge der venetianischen Eroberung gebildet hat.

Die zweite Periode war das Resultat der im sechsten Jahrhundert beim Wiederaufbau der berühmten Sophienkirche in Constantinopel eingeführten Neuerungen. Dieses Unternehmen wurde von griechischen Künstlern geleitet, man sagt jedoch, Justinian habe auch einen persischen Künstler, dessen Name jedoch nicht bekannt ist, verwendet. Das Gold und die Mosaiken wurden daselbst auf allen Flächen angewendet und die polychromen Dekorationen der Byzantiner, ihre Malereien auf Goldgrund, ihre vergoldeten und farbigen Mosaiken, sowie die kostbaren Marmoreinlagen bedecken die Wände und den Boden im Gegensatz zu den Werken der Alten, bei denen die Steinmosaiken beinahe nur für Bodenbelag verwendet wurden.

In Folge dieser Neuerungen machte sich eine gewisse Freiheit in den dekorativen Künsten bemerkbar; jede Nation bemächtigte sich dessen, was ihr am byzantinischen Stil gefiel, ohne sich streng an das Urbild zu halten. Batissier sagt von der zweiten Periode, die uns hier beschäftigt, dass sie die byzantinische Kunst sehr verschönert und hernach wesentlich modificirt habe.

Die beiden Rosetten, 1 und 2, liefern hier die üppigste dekorative Verzierung. Die Anwendung der farbigen Pasten und des auf Goldgrund emaillirten Glases geben den Ornamenten anscheinend ein kräftiges Relief; die verschlungenen Ranken zeigen eine vortreffliche Vertheilung der Ornamentknoten und bilden ein Ganzes von grösserer Ueppigkeit, als die Ornamente des Neo-grec-Stils aus der ersten byzantinischen Periode. Diese schönen Mosaiken, die aus dem zwölften Jahrhundert stammen werden, befinden sich in der Vorhalle von San Marco.

Die aufsteigenden und horizontalen Friese Nro. 7, 8, 9 und 10, die man überall im Innern an den Wänden findet, sind nicht mit demselben Luxus behandelt. Unsere Beispiele sind aus farbigem oder emaillirtem Glas. Das Durchscheinen des Grundes verleiht ihnen eine Bewegung, die sie reicher erscheinen lässt. Die Zeichnung dieser vier Beispiele lässt die Nähe des dreizehnten Jahrhunderts erkennen.

Die Abbildungen Nro. 3, 4, 5, 6 und 11 sind lauter Motive von Fussbodenmosaiken, deren Composition an das Princip der Holzeinlagen, also an ein ziemlich starres Genre erinnert, das sie älter als die übrigen Mosaiken erscheinen lässt.

Diese verschiedenen Elemente sind der Sammlung von Hessemer, „Arabische und alt-Italienische Bau-Verzierungen", die in Berlin im Jahre 1842 veröffentlicht wurde, entnommen.

Nro. 12 ist eine Manuscriptmalerei aus dem zwölften oder aus dem Anfang des dreizehnten Jahrhunderts. Das Original befindet sich im britischen Museum: es ist eine Bibel aus der Harleianischen Bibliothek, in zwei Bänden, dem Alten und Neuen Testament, eingetragen unter den Nummern 2798 und 2799. Dieses Manuscript wurde für den Gründer der Klöster der h. Marie und des h. Nicolas von Arrinstein (Hessen-Darmstadt), denen es im Jahre 1464 gehörte, ausgeführt.

Jedes der Bücher des Neuen Testaments begann mit einer Initiale. Das Evangelium Johannis hat als solche die zusammengesetzten Worte „In principio“, die man hier sieht, es ist der Anfang von „In principio erat verbum“, im Anfang war das Wort. Diese Worte, die in einen rechteckigen Rahmen eingeschlossen sind, bilden ein ornamentales Gemälde, in welchem oben der Erlöser mit einem Nimbus mit Kreuz dargestellt ist; er segnet mit der rechten Hand und bietet mit der Linken das heilige Buch dar. Unter ihm und in seiner Nähe schreibt der heilige Johannes, dem der Adler die guten Worte einzugeben scheint, sein Evangelium. Eine dritte Figur befindet sich unten; die Kleidung scheint die eines Barbaren zu sein, allein sein Charakter ist unbestimmt. Dieser Mann hält mit jeder Hand einen der Zweige, die sich um das I, das neben dem N der Hauptbuchstabe der Inschrift ist, ranken.

Diese Miniatur ist eines der merkwürdigsten bekannten Beispiele der calligraphischen Kunst, bei welchem die Gruppirung der Worte griechischen Ursprungs ist; bei einer oberflächlichen Prüfung würde es genügen, auf die aussergewöhnliche Schönheit dieser Dekoration hinzuweisen; allein es ist über die Natur der dargestellten Verzierung noch die Bemerkung zu machen, dass dieselbe nicht den Charakter einer Phantasiedekoration trägt, sondern ein wirkliches Produkt der Industrie zu sein scheint. Wir wollen hier die historischen Notizen über die Ausbildung der Manuscriptmaler auf der Tafel mit dem Zeichen des Charniers, sowie auf der Tafel mit dem Würfel, in der über die „émaux en résille sur verre“ gesprochen wird, nicht wiederholen und nur auf dieselben verweisen mit dem Bemerken, dass das Genre hier durch den, den beiden grossen Lettern gemeinsamen Goldgrund bereichert ist; das Ganze ist von einem gleichfalls mit undurchsichtigem Email verzierten Rahmen umgeben, der, um die Dicke des Glases hervortreten zu lassen, an den Kanten abgeschrägt ist. Ueber die muthmassliche Herkunft unseres Beispiels geben wir noch folgende Anhaltspunkte:

Man fertigte nach den Vorbildern der von Syrien gebrachten Glasarbeiten, die während des ganzen Mittelalters, welches auch der Ort ihrer Herstellung sein mochte, den Namen Glasarbeiten von Damaskus trugen, diese schönen Werke an; trotz des Zusammenhangs dieser Emailarbeiten mit denen der wunderbaren Arbeiten Syriens, als deren beste Zeit man das elfte Jahrhundert feststellte, kann man jedoch in den europäischen Produkten keine sclavische Imitation der asiatischen Produkte erkennen, man kann aber auch die Existenz dieses Genres zu jener Zeit in Deutschland kaum in Frage stellen, wenn man unser gemaltes Beispiel sieht, denn es wäre mehr wie merkwürdig, wenn ein Miniaturmaler einen Gegenstand in einer ihm unbekannten Darstellungsweise wiedergeben würde, wenn er nicht in einer Umgebung gelebt hätte, der diese Industrie geläufig war. Es scheint gewiss viel einfacher und sicherer anzunehmen, dass man es hier mit der genauen Wiedergabe eines der in der Technik der Syrier ausgeführten Werke zu thun hat, oder dass, wenn diese reiche Tafel nicht wirklich ausgeführt war, sie doch wenigstens ein Vorbild für den Gebrauch der Emailmaler unserer Gegend gegen Ende des zwölften Jahrhunderts bildete.

Das Verfahren war ungemein dekorativ und die Schatten der mit Email gefüllten Ornamentranken, die bei der Durchsichtigkeit und Dicke des Glases zur Geltung kamen, mussten aus einer derartigen Tafel ein dekoratives Stück von ausserordentlich lebhafter Wirkung, die jedoch immerhin noch ruhiger als die der gleichzeitigen grossen Kirchenfenster war, machen.

Banard lith.

Imp. Firmin Didot & Cie Paris

MITTEL-ALTER.

Verzierung der Manuscripte. — VIII. bis XIII. Jahrhundert.
Verschiedene Blattornamente, symbolische Verzierungen.

Nro. 3.

Motiv aus Verschlingungen im Keltischen Genre. Den »Evangiles de Charlemagne«, einem Manuscript des achten Jahrhunderts, das aus der alten Priorei von Saint-Martin des Champs in Paris stammt, entlehnt. Gallo-Fränkische Schule von 700 bis 900 herrschend. (Bibl. nat. de Paris.)

Nro. 2

E, Initiale, einem Manuscript deutscher Herkunft aus der zweiten Hälfte des elften Jahrhunderts entnommen. Lateinisches Evangelienbuch für den Gebrauch der Abtei von Luxeil in Franche-Comté geschrieben. (Bibl. nat. de Paris.)

Nro. 1 und 4.

Fragmente von Blattumrahmungen aus einem Manuscript der Harleianischen Sammlung, Nro. 2800, im Britischen Museum. Diese Motive finden sich im ersten Theil eines »Passionsbuchs«, oder Beschreibung des Lebens der Heiligen in drei Bänden. Es sind prächtige kalligraphische Beispiele aus dem Ende des zwölften Jahrhunderts. Die Farben sind sehr einfach und bedecken nur den Grund, wie dies dem Charakter, den sie tragen, nämlich dem der schönen geschmiedeten Bänder jener Epoche, angemessen ist. Nach Heinrich Shaw hat man allen Grund, dieses Manuscript auf deutschen Ursprung zurückzuführen. Es wäre für das Kloster Arrinstain in der Diözese Trier an den Ufern der Lahn, ungefähr eine Meile von Coblenz gelegen, geschrieben worden.

Nro. 5 und 7.

Umrahmungen von Blättern, für welche die Motive einem andern Manuscript aus der Harleianischen Sammlung im Britischen Museum entlehnt sind. Bibel in zwei Bänden, Nro. 2798 bis 2799, gegen Ende des zwölften oder zu Anfang des dreizehnten Jahrhunderts für den Gründer des Klosters von St. Maria und St. Nicolas in Arrinstein geschrieben. Der Ursprung wäre derselbe wie von den Nummern 1 und 4, d. h. deutsch.

Diese Bibel war eines jener kostbaren und hochgeschätzten Manuscripte, die man nach einem im Mittelalter allgemeinen Gebrauch sorgfältig vor aller Profanation durch strenge, im Buche eingetragene Bedrohungen schützte. Wenn die Verwünschungen im Verhältniss zu dem Werth des Werks stehen würden, so könnte man hier denselben nach der bemerkenswerthen Härte der Bedrohung, die am Schluss dieser an hervorragenden Eigenschaften reichen Arbeit eingeschrieben ist, bemessen. Der lateinische Text sagt: »Wenn jemand diesen Band entwendet, so möge er eines gewaltsamen Todes sterben, er möge im Ofen gebraten werden, das Fieber und die Fallsucht mögen ihn aufzehren, er möge gerädert und gehenkt werden. So sei es!« Beide Verzierungen bieten ausser der üppigen Schönheit ihres kräftigen Laubwerks noch das Interesse einer symbolischen Bedeutung. Nro. 7 bildet die Umrahmung der Seite, auf der die Weissagungen des Jeremias beginnen; auf dem Band, das der Prophet hält, trägt das Manuscript im Original die Inschrift »Verba Jeremie«, Worte des Jeremias. Schon bei Beginn der berühmten Klagen, die 45 Jahre dauerten, verspricht Gott dem Jeremias, ihn wie eine eiserne Säule und eine eherne Mauer zu machen und ihn zu kräftigen, damit er stets fest und unerschütterlich bleibe, was für Anstrengungen auch alle seine Feinde zusammen gegen ihn machen mögen; dies hat der Künstler durch die unerschrockene Haltung des Propheten ausgedrückt, welcher im Bewusstsein, dass Gott mit ihm sei, einen Drachen mit Füssen tritt, aus dem der Künstler ein prächtiges Dekorationsmotiv zu machen verstand, lebendig und sprechend, denn das reiche Blattwerk, das aus dem Rachen des Ungeheuers hervorsprosst, bedeutet die Sprache des Geistes des Bösen.

Das Fragment Nro. 5 ist dem Blatt desselben Bandes entnommen, das das vierte Buch der Könige betrifft. Es scheint, dass es Elias oder Elisa sei, welcher, den Mund weit geöffnet, prophezeit, wobei die Sprache in prächtiger Fülle durch die Entwicklung des Laubwerks, das aus dem prophetischen Munde quillt, ausgedrückt ist, etc. etc.

Nro. 6.

Blattumrahmung, deren Fragmente leicht zu ergänzen sind, um das regelmässige Ganze herzustellen. Dieses Motiv stammt aus dem zwölften Jahrhundert und ist einem Missale entnommen, das in der alten Abtei von Saint-Maur les Fossées in der Diözese Paris im Gebrauch war. (Manuscript der Bibl. nat.)

Nro. 8

Umrahmung, die symmetrisch zu ergänzen ist, nach einem Missale von Saint-Denis, ebenfalls aus dem dreizehnten Jahrhundert. Diese beiden letzten typischen Beispiele sind durch archäologische Autoritäten, von denen auf der Tafel »Mittelalter« mit dem Zeichen der Gabel gesprochen wurde, bezeichnet worden als Repräsentanten der »Ecole de Paris« (Paris, Saint-Denis, Meaux und Chartres), die während der Periode des primitiven Spitzbogenstils von 1200—1300 orientalischen Einflüssen unterworfen war.

MITTEL-ALTER.

Manuscriptmalereien aus dem VIII. und XII. Jahrhundert. Laubwerk, aufsteigende Verzierungen, Ecken, Bordüren etc.

Nach Viollet-le-Duc verbreitete sich vom neunten bis zwölften Jahrhundert vom gallischen Boden aus, von den Ufern der Saone, der Marne, des Rheins, der Loire und der Seine die ersten Begriffe von Kunst im westlichen Europa einschliesslich Italiens, „was auch diejenigen dagegen sagen mögen, nach deren Ansicht die Kunst Westeuropas seit dem römischen Reich aus Italien stammt." (Entretiens sur l'architecture, Seite 202.)

Die prächtigen Fragmente aus der Schule von Canterbury, welche unsere Tafel enthält, sind derart, dass sie diesen Ausspruch bestätigen, indem sie den angedeuteten Einfluss noch gegen den Nordwesten Europas ausgedehnt zeigen.

Nach der Classification der verschiedenen Schulen der Manuscriptmalerei, die durch Sylvestre, Champollion-Figeac, Ferdinand Denis, Horace de Viel-Castel und A. de Bastard festgestellt wurde, wäre aus der Verschmelzung der südlichen Schule mit der angelsächsischen gegen 800 die franco-sächsische Schule entstanden.

Während der romanischen Periode sah man unter byzantinischem Einfluss von 950 bis 1200 die romanisch-französische und von 1000 bis 1200 die romanisch-deutsche Schule entstehen.

Der früheste Spitzbogenstil datirt erst aus dem Jahr 1240.

In unsern Erklärungen werden wir so viel wie möglich die chronologische Ordnung einhalten.

Nr. 16.

Der Bibel, genannt »de Lothaire«, entnommen. Bibl. nat., 750—800 (gallisch-fränkische Schule).

Nr. 15, 21, 30.

Lateinisches Manuscript Nr. 269. — Bibl. nat., 900—950.

Nr. 6 und 7.

Lateinisches Manuscript Nr. 8878. — Bibl. nat., 980.

Nr. 1 und 4.

Lateinisches Manuscript Nr. 278. — Bibl. nat., 1100 (greco-lombardisch).

Nr. 8 und 10.

Lateinisches Manuscript Nr. 8873. — Bibl. nat., 1100.

Nr. 9, 11, 17, 18, 19, 20, 21, 23, 24, 25, 26, 27, 28, 29, 30, 31, 32, 33.

(Nr. 17 und 23 gehören zusammen, Nr. 17 zeigt den Abschluss des Motivs). Manuscript Nr. 5, A. L., Biblia sacra in 3 Bänden in-folio atlantique. — Bibl. Sainte-Geneviève, 1150 (greco-englisch).

Dieses von Manerius, Schriftsteller von Canterbury und einem Lehrer der Schule dieses Namens geschriebene Manuscript wird als ein seltenes und kostbares Vorbild des greco-sächsischen Stils dieser Epoche betrachtet. — Die Ornamente sind verwandt mit denen des Manuscripts von Ethelgar, das sich in der öffentlichen Bibliothek in Rouen befindet. — Immerhin begegnet man jedoch in der Serie des Manerius Compositionen von künstlerischem und männlichem Charakter, wie Nr. 22, 23, 17 und 29, deren Form als neu und unbekannt bezeichnet werden muss; Nr. 25 zeigt ebenfalls eine neue Form, einen durch den sächsischen Einfluss stark modificirten byzantinischen Ausdruck. Man sieht in diesem letzten Beispiel das Vorbild zu den schönen krummstabartigen Bordüren der prächtigen Fenster unserer Kathedralen. In Nr. 32 sehen wir den Krummstab selbst.

Nr. 2, 5 und 3.

Lateinisches Manuscript Nr. 8959. — Bibl. nat., 1150.

Nr. 12, 13 und 14.

Manuscript Nr. 212. Schatz Saint-Victor. — Bibl. nat., 1190 (französisch).

Zeichnungen von Heinrich Gard.

MITTELALTER.

Die Dekoration der Gewebe im Greco-Syrischen Charakter.

Historische Notiz.

Die Einführung der orientalischen Stoffe im Westen, deren schönste von Constantinopel, Jerusalem und einigen griechischen Städten kamen, welche hauptsächlich Stapelplätze derselben gewesen zu sein scheinen, greift in das frühe Mittelalter zurück; ihr Charakter scheint sich während Jahrhunderten kaum geändert zu haben. Bis zum Ende des dreizehnten Jahrhunderts gehört bei uns, da die europäischen Arbeiter erst Lehrlinge der orientalischen Weber waren, beinahe alles dem Gebiet der Imitation an, da sich niemand vom griechischen, persischen und ägyptischen Stil freizumachen wagte. Desshalb kann man auch in Betreff der „camocas," ein Name, den man während des vierzehnten Jahrhunderts den Seidenstoffen gab, beobachten, dass ihre Zeichnung viel früheren Epochen angehört.

Nach verschiedenen Schriftstellern wäre die Einführung der orientalischen Seidenwaaren schon seit der merovingischen Zeit üblich gewesen; es bleibt dies aber, was die genaue Herkunft der importirten Stoffe betrifft, zum mindesten zweifelhaft. Diese glänzenden Stoffe erregen jedoch, in welcher Epoche sie auch im Westen aufgetaucht sein mögen, eine hohe Bewunderung. Im zwölften oder dreizehnten Jahrhundert hielt man ihre Herstellung noch für Zauberei, sie kamen von einer Insel, die nur von durch Feen geleiteten Frauen bewohnt war, und die Stoffe von schillernder Seide waren durch privilegirte Arbeiter oder durch Zwerge hergestellt. (Viollet de Duc, Dict. du mobilier).

Zur Zeit Karls des Grossen gaben die Venetianer und die Juden, die allein den Seidenhandel betrieben, ihrem Import eine ziemlich grosse Ausdehnung; nichts desto weniger waren sie, was die Qualität der Stoffe betrifft, beschränkt, da zu jener Zeit die schönsten Gewebe nur als diplomatische Geschenke nach dem Westen kommen konnten. Von der Zeit der Kreuzzüge an scheint die Bewegung ihren entscheidenden Aufschwung genommen zu haben.

Von der byzantinischen Epoche an genossen die in Syrien hergestellten Stoffe den besten Ruf; in Damaskus hatte diese Industrie zunächst ihre grösste Entwicklung gefunden, um sie hernach auf die Städte Tyrus, Tripolis, Antiochia und Tarsus, die im zwölften Jahrhundert im Orient und im Occident durch die Seidenstoffe, die man daselbst fabrizirte, in grossem Rufe standen, auszudehnen. Diejenige von Tyrus „cendes" oder „cendeaux," wie sie Edrisi, der im zwölften Jahrhundert schrieb, nennt, galten für die schönsten Syriens.

Antiochia und Tarsus fabrizirten ausser den reichsten, glatten und moirirten Seidenstoffen Brokate, die Edrisi mit den Namen „destouri, isphaani" u. a. bezeichnet; Seidenstoffe, die mit Figuren aus eingewirkten Gold- und Silberfäden verziert waren. Im Westen, wo die Stoffe sehr geschätzt werden, stellte man daraus geistliche Gewänder und Kirchendekorationen her, wie dies zahlreiche alte Inventare bestätigen; Wilhelm von Tyrus bemerkt, dass unter der muselmanischen Herrschaft der Handel und die Ausübung der mechanischen Künste das ständige Erbtheil der syrischen Bewohner Antiochias blieb, und dass, obgleich diese Stadt zwischen dem siebten und dem zwölften Jahrhundert häufig unter andere Herrscher kam, man nicht aufhörte, daselbst alle Traditionen der greco-syrischen Industrie zu bewahren.

Die Araber, die Persien, Syrien, einen Theil Afrikas eroberten, die Sicilien nahmen, und die mit den Mauren Spanien im achten Jahrhundert überfielen, brachten diese Industrie nach dem Süden Europas. Die Seidenstoffefabrikation war in Sicilien zur Zeit ihrer Herrschaft, das heisst vor der Eroberung durch die Normanen, in Blüthe. Als im zwölften Jahrhundert, nach seiner Expedition nach Griechenland, Roger, König von Sicilien, griechische Seidearbeiter als Sclaven in Palermo unterbrachte, mit dem Auftrag, seine Unterthanen in der Kunst, Seide zu weben, zu unterrichten, wodurch die Seideweberei aufhörte, ein einträgliches Monopol der orientalischen Manufakturen zu sein, rief dieser Herrscher nur eine bedeutungslos gewordene, einheimische Industrie wieder in's

Leben, denn die Emire von Palermo sendeten, wie dies Franciscus Michel bestätigt, dem Robert Guiscard Geschenke, unter denen sich „pailles copertez a ovre d'Espaigne“ befanden. Was den Werth der Produkte der spanischen Mauren betrifft, so sprechen die Beschreibungen des pomphaften Schlosses von Zarah, des Lieblingsplatzes des Abderaman, des ersten Kalifen von Kordova, deutlich von der Bedeutung der Industrie, der mit Gold und Seide geschmückten Stoffe, die „Pflanzen und verschiedene Thiere darstellen,“ und die stets unter den Prachtstücken dieses wunderbaren Schlosses genannt werden.

Unsere Nummern 1, 2 und 3 stammen aus der durch Prisse d'Avesnes hinterlassenen Mappe. Nro. 3 ist das Fragment einer Bordüre, deren Rankenwerk geistreich belebt ist; jeder Theil ist abwechslungsweise durch einen Adler und einen Löwen verziert. Es ist eine Gold-Verbrämung von entschieden byzantinischem Charakter, deren Ursprung jedoch durch keine Notiz angedeutet ist.

Nro. 1 und 2 zeigen die Bordüre und das Motiv des Stoffes eines in Saint-Rambert-sur-Loire aufbewahrten Messgewands.

Dieser gemusterte Stoff bildet eines der schönsten Beispiele von gewobenen Mustern, die man finden kann; die sich symmetrisch gegenübergestellten Tiere zeigen ganz die syrische Tradition, die theilenden Mäander sind in griechischem Charakter gehalten, während endlich die isolirte Bordüre an die berühmten maurischen Mäander erinnert. Prisse d'Avesnes hat diese Zeichnung als die eines arabischen Stoffs bezeichnet, worunter man wahrscheinlich ein unter der Herrschaft der Araber hergestelltes Fabrikat zu verstehen hat. Die Zeichnung ist in ein Sechstel der natürlichen Grösse hergestellt.

Nro. 4 stammt aus dem Schatz von Aix-la-Chapelle; es zeigt eines der interessantesten Beispiele endloser Verzierungen. Wie es bei wirklichen Originalideen sein muss, ist die Anordnung hier derart, dass man sie bei allen Umbildungen des Stils beibehalten könnte. Diese Verzierung drückt zunächst deutlich die kirchliche Bestimmung des Stoffs und seinen christlichen Charakter aus, obgleich die Form einiger der Zeit des Heidenthums angehörender Typen beibehalten ist. Der krummstabartig gebogene, eine Blumenknospe tragende Stengel, zeigt die Biegung des Hirtenstabs, die Knospe selbst ist durch Henkel zur Vase umgebildet; die drei Hostien, die über jeder derselben stehen, sowie die kreuzartige Zeichnung der Zwischenpunkte, lassen zweifellos die christliche Bestimmung dieser Dekoration erkennen. Durch den rothen Grund des Stoffs, der den höchsten Rangstufen zukam, wurden die Bischöfe auf den Rang der Herrscher gestellt, während das Grün der Ornamente in Pflanzencharakter durch das Gesetz der Complementärfarben doppelt gut am Platze ist. Wenige Verzierungen sind ebenso über-[illegible], oder drücken wenigstens die Bestimmung in [illegible] geistreicher und klarer Weise, beinahe nur durch die Sprache des ornamentalen Rankenwerks aus.

Nro. 5. Stoff aus der Sammlung des Herrn Basilewsky.

Die verschiedenfarbigen mit Gold und selbst mit Perlen vermischten Seidenstoffe wurden, wie es scheint, lange ausschliesslich zu geistlichen Gewändern verwendet. Das hier dargestellte Gewebe scheint einer jener für die Edelleute dienender Gold- und Silberstoffe zu sein, die für Ueberröcke, Mäntel etc., wie sie vom zwölften Jahrhundert an die Ritter über ihren Rüstungen trugen, verwendet wurden. Die Zeichnung entspricht dieser Verwendung; sie ist hier nur auf die Hälfte reducirt. Neben der geschmackvollen Wirkung dieser blaugrünen Nuancen zeichnet sich dieser Stoff durch eine ausserordentlich reiche Verzierung aus.

Wir verdanken einen Theil unserer Notizen den „Colonies franques de Syrie aux XII. et XIII. siècles“ von E. Rey; Paris, 1883. Hp. Picard, Verleger.

Imp Firmin Didot & Cie Paris

RÖMISCH-BYZANTINISCH.

Mosaiken in Email und harten Steinen. Bodenbelag und Wandbekleidungen.

Nro. 10, 15, 16, 18 und 20. — Fragmente des Fussbodens der Basilika Santa Maria in Cosmedin in Rom („cosmedin“ griechisch „Verzierung“). Santa Maria, „die Verzierte“, verdankte ihren Beinamen der Pracht, mit welcher sie im Jahr 728 der Papst Hadrian I. ausstatten liess. Der Stil dieses Bodenbelags, der in Porphyr und kostbarem Marmor ausgeführt ist und der die ganze Fläche des Hauptschiffs der Kirche bedeckt, weist auf das Jahrhundert dieses Papstes hin.

Nro. 9, 11, 12, 13, 14, 17, 19 und 21. — Mosaiken in ähnlichem Charakter, bei denen die seltensten Marmorarten, Jaspis, Porphyr und Serpentin zur Anwendung kamen. Diese finden sich im Chor von Saint-Benoît-sur-Loire (Departement Loiret), wurden jedoch im sechzehnten Jahrhundert aus Italien durch den Cardinal Ant. Duprat, der zu jener Zeit bedeutende Reparaturen in dieser Kirche ausführen liess, dahin gebracht.

Nro. 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7 und 8. - Emaillirte Mosaiken nach Art der in der palatinischen Kapelle zu Palermo in der ersten Hälfte des zwölften Jahrhunderts ausgeführten Bekleidungen aus Würfeln in geometrischen Mustern. Diese Beispiele stammen aus der Kirche Santa Cäsarea in Rom.

Diese schönen Ornamente, bei denen die monumentale Wirkung und die ernste Farbe des Porphyrs, das Gold und die Emailtöne durch den Contrast hervortreten lassen, finden sich beinahe nur in Italien. Diese Art von Mosaiken bot grosse Schwierigkeiten in der Ausführung, sowohl weil es sich um eine mühsame Inkrustation in den Marmor handelte, als auch weil die kleinen Dimensionen, in welchen die geometrischen Figuren dargestellt sind, eine ausserordentliche Genauigkeit aller eingelegten Stücke erforderten. Diese Arbeiten hatten während des zwölften, dreizehnten und vierzehnten Jahrhunderts einen grossen Erfolg, besonders in allen römischen Staaten; die meisten wurden in den Klöstern durch Mönche ausgeführt. Die Aebte der grossen Klöster Italiens, hauptsächlich Didier, Abt von Monte Cassino, liessen im zwölften Jahrhundert Schulen für Mosaikarbeiten in ihren Ordenshäusern errichten.

Das Mosaik in Würfeln, das geometrischen Regeln folgte, gab den Anstoss zu vollständig analogen Mosaiken, die man in Holz oder Elfenbein herstellte, um damit die Möbel zu verzieren. Diese eingelegten Arbeiten waren von ausserordentlicher Feinheit, die sich so steigerte, dass, da die Holzfasern nicht gestatteten, so kleine winzige Stücke, wie man sie wünschte, zu schneiden, man beinahe nur noch Elfenbein verwendete, das zuvor mit irgend einer dauerhaften Farbe gefärbt wurde. Diese Industrie wird heute noch in Persien betrieben, wo diese Art von Dekoration nicht aufgehört hat zu gefallen. Da es nicht wahrscheinlich erscheint, dass die Technik dieser eingelegten Arbeiten von Italien nach Persien gelangt sei, so kann man im Gegentheil glauben, dass diese Art von

Mosaiken vom Orient zu uns gekommen sei, dieselben stimmen übrigens vollständig mit dem Dekorationssystem der asiatischen Mosaikpflaster überein, welche die Erfinder „opus alexandrinum“ nennen und das in den Kirchen des Orients und Occidents von den ersten Jahrhunderten der christlichen Zeitrechnung bis in die Mitte des Mittelalters im Gebrauch war, wie dies Viollet-le-Duc bei einem der Meisterwerke dieser Art constatirt hat, nemlich bei dem Bischof-Stuhl in der Kirche San Lorenzo fuori le mura in Rom, einer Arbeit aus dem dreizehnten Jahrhundert.

Nro. 10, 15, 16, 18 und 20 sind nach Hessemer wiedergegeben. Die übrigen gehören der Sammlung der „Monuments historiques“ an, in welcher die Zeichnungen der Kirche Saint-Benoît von Architekt Lisch sind.

ROMAN BYZANTINE

ROMANO BYZANTIN

ROMISCH BYZANTINISCH

MITTELALTER.

Glasmalereien des XII., XIII. und XIV. Jahrhunderts.

Verzierung der Spitzbogenfenster mit ornamentalem Laubwerk.

Bordüren. — Nro. 1 und 2, Kathedrale von Angers.

Bordüren und Bordürchen. — Nro. 3, 9, 14, 15, 16, 24, 27, und 28, Kathedrale von Burgos.

Flächenverzierungen. — Nro. 23 und 29, ebendaher.

Bordüren und Bordürchen. — Nro. 5, 7 und 18, Kathedrale von Chartres

Bordüre. — Nro. 10 und 11, Saint-Rémi in Reims.

Flächenverzierung. — Nro. 6, ebendaher.

Bordüren. — Nro. 20 und 22, Kathedrale von Sens.

Flächenverzierungen. — Nro. 12, 13, 17 und 26, ebendaher.

Bordüre. — Nro. 25, Kathedrale von Soissons

Bordüre und Bordürchen. — Nro. 4 und 21, Kathedrale von Strassburg.

Flächenverzierung. — Nro. 8, Kathedrale von Reims.

Flächenverzierung. — Nro. 19, Kapitelsaal in Salisbury.

Im zwölften, dreizehnten und vierzehnten Jahrhundert, sagt Batissier, bildeten die Verglasungen einen wesentlichen Teil der Bauwerke und hatten keinen andern Zweck, als zur Bereicherung der Schöpfungen der Architecten beizutragen. Die Glasmalerei war noch keine Kunst für sich, wie sie es im fünfzehnten Jahrhundert wurde.

Die Dekoration eines Glasfensters setzt sich aus zwei ausgesprochenen Elementen zusammen, deren Zweck wesentlich verschieden ist.

Die Bordüre, welche der architectonischen Form folgt, hat nicht den Zweck, zu erhellen, sondern sie bildet einen Schmuck, der durch die Anwendung energischer Töne ebensowohl zur Architektur wie zur Verglasung, der sie als Rahmen dient, gehört. Das Bordürchen war ein Streifen von geringer Breite der durch eine fortlaufende Zeichnung verziert war; man benützte es, um die Bordüre zu erbreitern, ohne ihrer Einheit zu schaden. Hauptsächlich bei den Bordüren wendete der Glaser alle Hilfsmittel an, welche die zu erzielende Wirkung unterstützen konnten; die in der Masse gefärbten Glasstücke, welche die glatten Töne bildeten und im allgemeinen blau und roth und manchmal auch grün waren, wurden nicht nur auf einer Seite rauh gelassen, um die Wirkung des Lichts abzuschwächen, sondern man verdoppelte sie auch häufig, um ihnen mehr Kraft zu geben, und noch häufiger bemalte man sie noch, um durch die Tiefe des Grunds den emailleartigen Glanz, den die Borten hatten, zu sichern.

Die Natur der Verzierung des innern Hauptteils der Fensteröffnung entsprach der Bestimmung, zu erleuchten; zur Erzielung eines angenehmen Lichts waren den Verglasungen feine Zeichnungen im Charakter der orientalischen damastartig gewobenen Seidenstoffe zu Grund gelegt (Nro. 23). Auf diesem netzartigen Grund sind die grossen Linien einer farbigen Verzierung ausgebreitet, die nach Art der gestickten oder aufgesetzten Arbeiten behandelt und manchmal durch Perlen und Laubwerk bereichert ist.

Man kann nicht daran zweifeln, dass der Architect selbst die Breite bestimmte, die der Bordüre je nach der mehr oder weniger schlanken Form der Steinkonstruktion zu geben war, und dass er durch diese reiche,

kräftige und glänzende Umrahmung die Wirkung seines Bauwerks im Innern vervollständigte. Das breite, reiche Band war nothwendig, um die prächtige Wirkung der die Fenster trennenden Pfeiler zu erzielen, da ohne das schöne doppelte Band, das dieselben begleitete, ihre Structur zu mager, ihr Reichthum zu monoton gewesen wäre. Die Bordüre in der Verglasung der Fenster war für den Architecten unzertrennlich von der Composition seines Monuments im Innern.

Bei Zugrundlegung der meist byzantinischen Motive beruhen die Hilfsmittel des Glasarbeiters thatsächlich nur in der Mannigfaltigkeit der Combinationen, die er denselben zu geben wusste. Der Künstler, der die Cartons zeichnete, nach denen der Handwerker arbeitete, musste den Bedürfnissen des Gewerbes Rechnung tragen und sich bemühen, durch die Einfachheit der Conturen die Arbeit des Glasschneiders zu erleichtern; denn eine Glasmalerei war eigentlich nur ein grosses Geduldspiel, das aus Glasstücken bestand, die in der Masse oder von der Hand gefärbt waren, oder Einzeichnungen in grau, braun oder schwarz erhielten. Wenn jedes dieser Stücke von verschiedener Form und Grösse fertiggestellt war, stellte man dieselben zusammen, indem man sie in Blei fasste, das die Contour der Motive kräftig hervortreten liess. Das ganze war durch eine Eiseneinfassung befestigt.

Da die Anwendung des Diamants erst im sechzehnten Jahrhundert bekannt wurde, so war die Arbeit des Glasschneiders ausserordentlich schwierig. Le Vieil sagt: „Man wendete zu diesem Zweck eine Stahlspitze oder sehr stark gehärtete Eisenspitze an, die man so stark aufdrückte, dass sie das Glas ritzte; hierauf befeuchtete man die eingeritzte Contour leicht und hielt auf der entgegengesetzten Seite einen roth glühenden Eisenstab an, wodurch ein Sprung entstand, der sich durch die Einwirkung der Hitze des Eisens längs der eingeritzten Contour fortsetzte. Sodann schlug man mittels eines Klöpfels aus Buchsbaumholz auf die Contouren des aufgezeichneten Glasstücks, damit es sich vom umgebenden Grund loslöste. Wenn überflüssige Stücke daran blieben, so entfernte man sie mittelst einer Art Zange oder eiserner Klammern, die wir jetzt mit dem Namen Fugeeisen bezeichnen."

Die Thätigkeit der Glasarbeiter scheint jedoch durch diese Schwierigkeiten nicht gelähmt worden zu sein, denn die von ihnen gelöste Aufgabe ist enorm; trotzdem würde man, sowohl in Betreff dieses Gebiets als auch desjenigen der andern Zweige der Kunst ohne die Zeugnisse der Zeitgenossen nicht begreifen, wie man sich das nöthige Material von Arbeitern beschaffen konnte, um beinahe gleichzeitig die grossartigen religiösen Bauten auszuführen, deren Pracht im Innern und Aeussern Europa sein mächtiges architektonisches Gepräge gegeben hat.

Um die für die Herstellung dieser grossartigen kirchlichen Bauten nothwendige enorme Zahl von Arbeitskräften zu erlangen, haben die Päpste den Eifer der Männer, deren der Clerus bedurfte, um seine Kirchen wieder aufzubauen, anzuspornen, bestimmt, dass sie denselben Ablass erhalten sollten, wie diejenigen, welche sich den Kreuzzügen anschlossen. Da die Geschichte der Construction einer Kathedrale während zweier Jahrhunderte diejenige aller übrigen ist, so genügt es, ein Beispiel anzuführen, um die unbegreifliche Förderung der Arbeit zu erklären. Vom elften Jahrhundert an stieg die Zahl der am Bau der Kathedrale von Strassburg beschäftigten Individuen auf 100 000; als im Jahre 1277 der Bischof dieser Stadt, Conrad von Lichtenberg, einen neuen Aufruf zur Arbeit am Bau des grossen Thurms erliess, kamen Arbeiter aus dem Herzen Oesterreichs und selbst aus entfernten Ländern, „die ihre Zeit gaben, ohne Lohn zu verlangen". Die Monumente sind in ihrer Majestät stehen geblieben und was die Zeitgenossen über sie sagen, bestätigen sie in jeder Richtung. Es sind unzählige Arme, die während zweier Jahrhunderte durch eine ausserordentliche Kraft bewegt wurden, um diese Träume von Architecten, Geistlichen oder Laien zu verwirklichen.

Das eigentliche Kirchenfenster in diesen grossen Werken zeigt Flächenverzierungen, die hauptsächlich aus einfachen ornamentalen Ranken zusammengesetzt sind. Die Glasmaler, welche in ihre immerhin prächtigen Werke die Baldachine eingeführt haben, unter denen sie die Personen des himmlischen Jerusalem, wie man es genannt hat, erscheinen liessen, und deren scheinbare Reliefs gleichsam die Architectur vervollständigen sollten, haben in Wirklichkeit den Rahmen verlassen, welchen die Architecten der früheren Epochen der Glasmalerei anwiesen. Der Glanz dieser Malereien sollte eher beschränkt als gesteigert werden; sie durfen die Aufmerksamkeit nicht allein beanspruchen und sie dürfen auch nicht zu viel Licht geben.

Die Nummern 1 und 2 beweisen aufs neue, dass, wie dies bei den dekorativen Künsten der Fall ist, der Stempel, den der Erfinder einer neuen dekorativen Richtung aufdrückt, zugleich auch der vollkommenste und glücklichste Ausdruck derselben ist.

MITTELALTER.

Europäische Brokatelle in orientalischem Charakter.

Nro. 1. Brochirter Seidenstoff aus dem fünfzehnten Jahrhundert, nach einem Gemälde von Marziale Marco in der Galerie Contarini, Venedig.

Der Grund besteht aus weissem Atlas, der Charakter der Zeichnung ist zugleich persisch und indisch. Die Ranken erinnern an die geistreichen Compositionen, die wir auf den persischen Fliesen durch Aneinanderreihung entstehen sehen und die Blumen zeigen in der Hauptsache indischen Geschmack. Diese einfache und glänzende Verzierung, die regelmässig ohne Monotonie und durch Farben mässig belebt ist, bildet eine der reizendsten Typen der brochirten Seidenstoffe, denen man im Mittelalter den Gattungsnamen »sarazenisch« gab; wenn die Fabrikation dieser Brokatelle europäisch ist, so muss man annehmen, dass an dem Modell, das direct vom Orient nach dem alten Venedig, dessen Fabriken damals für ganz Europa arbeiteten, gebracht wurde, wenig Aenderungen vorgenommen wurden.

Nro. 3 stammt von einem Gemälde des Giottino, das sich in den Uffizien von Florenz befindet; es ist ein Stoff von einem Priestergewand in byzantinischem Charakter. Gewebe aus Silber mit Gold-Lahn durchwirkt und mit schwarzem und rothem Sammt brochirt; die Lettern sind in Silber. Diese Inschrift ist typisch ΙΧΘΥΣ heisst »Fisch«. Der Fisch war das Symbol des Herrn; er war auch das Zeichen der Verbindung der ersten Christen. Als Proskribirte, die genöthigt waren, sich im Dunkeln zu verbergen, aus Furcht, sich den profanen Augen zu verrathen, wandeten sie derartige conventionelle Zeichen an, die als eine Art Rebus dazu dienten, sich gegenseitig zu verständigen. Der griechische Name Fisch hätte nach den Inschriftenkennern, die fünf Anfangsbuchstaben von fünf Worten gebildet, die heissen sollten: Jesus Christus, Sohn Gottes, Erlöser. Die Palmen, welche diese Verzierung umschliessen, haben gleichfalls einen emblematischen Sinn; die Palme war die Belohnung für diejenigen, welche alle Prüfungen bestanden, um Gott treu zu bleiben. Die geistlichen Gewänder des Mittelalters tragen oft Inschriften in lateinischer Sprache, seltener in griechischen Lettern.

Nro. 2 und 4 sind Bildern der frühesten Maler der Akademie von Florenz entnommen; diese Beispiele gehören der ersten Hälfte des fünfzehnten Jahrhunderts an.

Das eine dieser Fragmente ist ein mit Gold-Lahn durchwirkter rother Sammt, die Verzierung besteht aus synthetischen Blumenelementen. Das andere besteht aus mit Gold-Lahn durchwirktem grünem Sammt, bei dem die vegetabilische und animalische Welt zu einem sich wiederholenden Grundmotiv vereinigt ist. Der orientalisch-byzantinische Charakter ist stets sehr fühlbar; der Stil gehört jedoch schon einer Uebergangsperiode an. Bis zur Mitte des vierzehnten Jahrhunderts stellt sich bei allen Gemälden und Fresken, auf denen Stoffe wiedergegeben sind, der byzantinische Stil stets in Form von geometrischen Ornamenten, Sternen, Rosetten, Rauten, die symmetrisch angeordnet sind, dar. Neun mal unter zehn ist die Farbe, welche neben dem Gold vorherrscht Ponceau, d. h. der Purpur der Alten, oder das hohe intensive Grün (das Veronesergrün). Wenn in dieser Beziehung noch Anklänge vorhanden sind, so fühlt man doch in der den Vögeln gegebenen Bewegung sich eine neue Richtung manifestiren; die Vögel stellen Hähne dar, die eine gewisse Belebung zeigen. Es ist die Neigung zur Realität, die sich merklich macht. Dieses Fragment Nro. 4 gehört einem Gewand an, das eine bestimmte Würde bezeichnet; beim christlichen Symbolismus, wie er durch die Maler der römischen Katakomben gehandhabt wurde, bilden zwei sich entgegenstehende Hähne, die Allegorie des Kampfes und des Märtyrerthums. Diese Maler machten aus der Verzierung noch eine Sprache.

Die Beispiele wurden an Ort und Stelle aufgenommen.

ΙΧΘΥΣ
ΙΧΘΥΣ
ΙΧΘΥΣ

MITTEL-ALTER.

Typen fortlaufender Dekorationen in Camaïeu-Manier aus dem XII. bis XV. Jahrhundert.

Nr. 4.

Motiv aus dem Werk von Salzenberg mit dem Titel »Vieux monuments de Constantinople du cinquième au douzième siècle«. Diese Ornamentation finden wir bei einer grossen Zahl von Kunstgegenständen aus der Epoche des St. Louis. Ihre Aehnlichkeit mit den Eisenbeschlägen der Thüren von Notre-Dame in Paris ist frappant. Der Graf Bastard hat als feiner Beobachter bemerkt, dass die Schule von Paris in dieser Epoche hauptsächlich aus den orientalischen Vorbildern schöpfte. Als die Kreuzfahrer im Orient anlangten, fanden sie diese Stilrichtung in ihrer vollen Entwicklung und der Geschmack, den diese reichen, nach griechischen Motiven durch die Byzantiner ausgebildeten vegetabilischen Verschlingungen zeigen, kam in Gallien in Aufnahme, indem Handwerker wie Biscornette, der die Bänder der Kathedrale von Paris geschmiedet hat, dieses Genre mit der Ueberlegenheit wahrer Meister gehandhabt haben.

Nr. 6 und 7.

Typen von Manuscript-Ornamentationen, wie sie in Frankreich von 1150 bis 1200, also in der letzten Periode des französisch-romanischen Stils in Flor waren. Manuscript Nr. 41, öffentliche Bibliothek in Grenoble.

Nr. 1 und 2.

Ränder einer lateinischen Bibel aus dem vierzehnten Jahrhundert. Dekoration in Camaïeu-Manier mit Silber und Roth. Stilisirte Pflanzen in complicirten Verschlingungen und in Verbindung mit phantastischen Thieren. Manuscript Nr. 53, öffentliche Bibliothek in Lyon.

Nr. 13.

Regelmässige Verzierung aus ornamentalen Knospen in vegetabilischem Charakter. Dieses Camaïeu wurde in Italien, wahrscheinlich in Florenz gegen 1400 gemalt. Es stammt aus einem lateinischen Brevier, das der Familie der Azzini angehört hat. Dieses Manuscript ist in der Bibliothek des Kunstgebäudes in Lyon aufbewahrt. No. 20, Bibl. Lambert.

Nr. 11.

Sehr verbreiteter Typus von Randverzierungen der Manuscripte im vierzehnten und in der ersten Hälfte des fünfzehnten Jahrhunderts. Das »Manipulus florum«, dem dieses Motiv entlehnt ist, wurde in Frankreich gegen 1420 gemalt. Manuscript 251, öffentliche Bibliothek in Lyon.

Nr. 3, 5, 12 und 14.

Pflanzenmotive, den Frescomalereien und Sculpturen der alten Abtei und Kirche Saint-Antoine in Viennois (Isère) entnommen; fünfzehntes Jahrhundert.

Nr. 10.

Beispiel eines Ornaments, das aus einer vollständig der Blätter entblösten Staude gebildet, dennoch eine sehr harmonische Wirkung hervorbringt; dasselbe stammt aus einem Manuscript, genannt das »Pontifical de Camille de Neufville« und wurde im Lauf des fünfzehnten Jahrhunderts gemalt. Nr. 89, öffentliche Bibliothek in Lyon.

Nr. 8 und 9

Dieses herrliche vegetabilische Rankenwerk mit stilisirten Blumen gehört einem der Systeme der Manuscript-Ornamentation an, die in Italien gegen Ende des fünfzehnten Jahrhunderts gebräuchlich waren. Es findet sich in einer »Histoire de la guerre de Troie« von Dictys von Creta. Manuscript 723, öffentliche Bibliothek in Lyon.

MITTELALTER.

„Emaux en resille sur verre“.

Nach italienischen Manuscriptmalereien.

An der Hand einer Malerei des zehnten Jahrhunderts haben wir Gelegenheit gehabt, die verschiedenen Verfahren einer Goldschmiedekunst mit Emails kennen zu lernen, von der man so wenig wirkliche Beispiele aus jenen Zeiten des frühen Mittelalters besitzt. (Siehe die Tafel „Keltisch-byzantinisch“ mit dem Zeichen des Scharniers.)

Hier handelt es sich um die Erklärung einer andern Emaillirkunst und um ein Verfahren, das unsere, gleichfalls aus Ausmalungen bestehenden Fragmente, in eine frühere Epoche zurückführen, als man bis jetzt annehmen zu müssen glaubte.

Das „Museé du Louvre“ besitzt wenigstens nach dem Katalog von 1867 nur zwei Stücke im Genre der sogenannten „Emaux en resille sur verre“. Das bedeutendere besteht aus einer ovalen Tafel, das andere bildet ein Uhrgehäuse. Da die Verzierung dieser beiden Stücke den durch die Stiche von Etienne de Laulne beeinflussten Charakter trägt, so könnte man darin nur Industrieprodukte aus der ersten Hälfte des siebzehnten oder höchstens der letzten Jahre des sechzehnten Jahrhunderts erkennen.

Da andere Daten fehlten, so hat der Verfasser der Notiz über „die Emails und die Goldschmiedekunst des Louvre“ das sechzehnte Jahrhundert bei Bestimmung des muthmasslichen Alters dieses Genres zu Grund gelegt. Unsere italienischen Ausmalungen, die aus dem fünfzehnten Jahrhundert stammen, haben daher den doppelten Vortheil, dass sie einerseits dieses ursprüngliche Datum zurückschieben, indem sie zeigen, wer die thatsächlichen Erfinder des neuen Verfahrens sind, und dass sie andererseits den Typus der Verzierungen liefern, die für die Emailmalerei „en resille“ üblich waren.

Die Technik der „emaillerie en resille sur verre“ ist in unsern Ausmalungen so klar angegeben und so leicht zu erkennen, dass es überflüssig sein würde, weiteres über die Abstammung dieser Typen, die nur von Emailarbeitern vom Fach geliefert werden konnten, zu sagen. A. Darcel beschreibt das Verfahren folgendermassen:

„Auf eine Tafel von farblosem Glas gravirte man das Ornament ein, indem man die Ränder nach innen neigte, so dass die Aushöhlung auf dem Grund breiter als an der Oberfläche war. In diese ausgegrabenen Theile legte man ein Goldplättchen, das etwas vorstand, so dass aus den gravirten Contouren ein kleines, manchmal auf dem Grund guillochirtes Gehäuse entstand, in welches das Email gebracht und sodann durch das Feuer, bei einer Temperatur, die geringer war, als die zum Schmelzen des Glases nöthige, fixirt wurde. Sodann polirte und ebnete man die ganze Oberfläche des Stücks, das dadurch fertiggestellt wurde, dass man auf die Rückseite des Glases purpurfarbige, grüne oder blaue Metallplättchen klebte, durch welche das Glas an den frei gebliebenen Stellen gefärbt erschien, ohne dass die auf den Goldplättchen incrustirten durchscheinenden Emails davon berührt wurden.

Die Fülle dieser Ornamente „en resille“ erinnert an die byzantinischen Produkte des zwölften Jahrhunderts (siehe No. 2, 3, 5, 6, 7, 8, 9, 11, 12 und 13). Aus den kräftigen Ranken, welche die Hauptstengel bilden, und die sich in prächtigen Windungen biegen, wachsen leichte Stengel mit frischen Trieben heraus, deren, durch die Ranken der Reben beeinflusstes Gewebe, die stilisirten Pflanzen in allen Theilen verbindet.

Um die Arbeiten „en resille“ noch mehr zu beleben und ihnen ein duftiges Aussehen zu verleihen, dehnt sich das Gewebe auf einem Grund aus, der an Intensität wie an Farbe wechselt, was dadurch erreicht wird,

dass die, auf der Rückseite des Glases aufgeklebten Plättchen, in rechteckiger Form verschieden gefärbt waren. Die Ranken selbst wechseln in ihrem Lauf die Farbe, indem sie abwechselnd vom Rosa auf blauem oder grünem Grund, zum Blau auf purpurfarbigem Grund übergehen etc.“

Die Nummern 2, 4 und 10, obgleich sie viele Anklänge an die andern Beispiele zeigen, sind weniger sicher, als Typen von Emailarbeiten zu betrachten. Bringt man jedoch diese Vignetten mit dieser Industrie in Verbindung, so muss man darin Produkte erkennen, deren Charakter durch geringere Arbeiter verändert worden wäre, welche, in Unkenntniss des Werths der wohl bemessenen Freiheiten in den Verzierungen, geglaubt haben, besser daran zu thun, die klaren Formen mit Hilfe kleinlicher Kunstgriffe, durch mehr schädliche als nützliche Verwicklungen zu ersetzen.

Wenn diese Ausmalungen Emailarbeiten „en resille sur verre“ darstellen, so wären die Ranken nur durch das Goldplättchen ausgefüllt und farbiges durchscheinendes Email nur in den blattartigen Endungen angebracht, und anstatt den Grund durch verschiedenfarbige, rechteckige Stücke zu besetzen, hätte man die Plättchen so geschnitten, dass sie die Felder zwischen den Ranken ausfüllen; hiedurch wird diesen Arbeiten der bei den andern so bemerkenswerthe Duft genommen.

Derartige Abweichungen von der Technik der Meister, die von Anfang an den Charakter zu bestimmen wussten, der am besten einer gewissen Verzierung zukommt, sind in der Industrie sehr häufig. So ist z. B. das Glas des Uhrgehäuses, das man im Louvre sieht, in der Masse gefärbt und halbdurchsichtig, während nach dem ursprünglichen italienischen Verfahren das Glas weiss war, damit man den Grund variiren konnte, und so durchsichtig wie möglich, damit die Farbe der auf den Grund geklebten Plättchen ihren ganzen dekorativen Werth behielt.

Nro. 1, 3, 5, 6, 7, 8, 9, 11, 12 und 13 stammen von Blättern des „Petit Office de la Vierge“, das dem Nonnenkloster Santa Maria Maddalena in Sienna gehört. Manuscript aus dem fünfzehnten Jahrhundert.

Nro. 2, 4 und 10 sind dem „Buch der Brüderschaft der heil. Katharina“ in der Bibliothek von Sienna entnommen. Das Wappen des Medaillons in Nro. 4 ist dasjenige dieser Stadt.

MITTEL-ALTER.

Bemalte und vergoldete Arbeiten in Holz aus dem XVI. Jahrhundert, Rosetten und Füllungen.

Diese Fragmente stammen von Möbeln, die dem Spitzbogenstil angehören, welcher durch die häufig sich findende Ähnlichkeit der wellenförmigen Kurven seines Maasswerks mit aufrechten oder liegenden Flammen den Namen Flamboyant-Stil erhalten hat. (Siehe die beiden Füllungen). Die grossen Rippen sind in dieser Periode im Allgemeinen von prismatischer Form, mit feinen vorspringenden Gräten. Bald wachsen die Blumen aus diesen Gräten wie aus natürlichen Stengeln heraus, bald zieren sie in ihrer Fülle die Räume, die zwischen den Rippen entstehen; häufig nehmen sie den Raum zwischen den Spitzbogen ein und füllen die Ecken mit einer reichen Vegetation in einheimischem Karakter aus. Der Flamboyant-Stil wird auch der blumenreiche Stil genannt. Dieselben Gesetze, welchen die Dekorateure jener Epoche bei den grossen Konstruktionen folgten, finden sich bei den Holzschnitzereien der Möbel wieder. Für das Studium dieser Richtung genügt es, sich an diese Schnitzereien zu halten, bei deren Wiedergabe keine zu starke Verkleinerung nothwendig wurde. Wir haben uns bemüht, dieses Studium so sehr wie möglich zu erleichtern, indem wir die Photographien, die uns als Vorbild dienten, in geometrische Darstellung übertrugen.

Die gebräuchlichste Dekorationsmethode während der letzten Periode des Spitzbogenstils besteht in der Anwendung von Blendarkaden und Füllungen, die mit zahlreichen geschwungenen Rippen, welche an die innere Eintheilung der Fenster derselben Epoche erinnern, ausgefüllt wurden.

Die Bemalung dieser dekorativen Füllungen hatte den Zweck, Durchbrechungen, die nur dem Schein nach existirten, noch täuschender zu machen.

Die Rosetten sind im Allgemeinen auch nur Nachbildungen der Rosettenfenster. Diejenigen des fünfzehnten Jahrhunderts machen durch die Mannichfaltigkeit ihrer Kompositionen jede typische Beschreibung unmöglich. Es ist eine Zusammenstellung von gewundenen Drei- und Vierpässen, von geraden und gebrochenen Linien etc., die sich gegenseitig symmetrisch durchdringen.

In Museen, wie dem von Cluny, sowie in Privatsammlungen begegnet man einer gewissen Zahl von Fragmenten, die von Möbeln des fünfzehnten Jahrhunderts stammen und deren Bemalung und Vergoldung intakt erhalten ist. Dieses Genre wurde schon im fünfzehnten Jahrhundert angegriffen, denn das Publikum von damals wurde der Möbel überdrüssig, welche, wofern man sparen wollte, grob bemalt waren, oder welche man sehr theuer fand, wenn man bei Anbringung der Malereien und Vergoldungen den alten Traditionen des Gewerbes folgte. Die alte Methode erforderte zahlreiche Vorbereitungen. Auf einem Grund von Gyps, der zuerst mit Eisen geglättet und hierauf mit Schachtelhalm polirt wurde, brachte man eine erste, gut mit Leinöl zerriebene Farbenschichte und auf dieser eine zweite an. Die Blätter von Gold oder Silber wurden ebenfalls auf die Gypsunterlage mittelst eines aus Eiweiss ohne Wasser geschlagenen Leims aufgesetzt; wenn man drei Blätter geschlagenen Goldes aufeinanderlegte, wurde sorgfältig jedes derselben einzeln aufgeleimt. Man brünirte das Gold oder Silber mit einem polirten Agatstein, der die Form eines Wolfzahns hatte, oder man machte die Goldtöne je nach Bedürfniss matt. Um endlich der Bemalung Glanz zu geben, bedeckte man die ganze Oberfläche mit einem Firniss, der aus Leinöl und Gummi-Lack zusammengesetzt war. Alle diese Arbeit erforderte viel Zeit, da man z. B. nach dem Auftrag der Gypslagen, die ja nur eine Vorbereitung waren, mehrere Tage warten musste, bis der Gyps vollkommen getrocknet war. Im Sommer durfte man mindestens einen Monat rechnen, bis diese Bemalungen trocken und gebrauchsfähig waren.

Der Gebrauch, die alten Hölzer zu wichsen, der selbst bis in das fünfzehnte Jahrhundert hinaufreicht und der in der Welt der Amateurs in Gunst blieb, hat die Zerstörung einer grossen Zahl von Malereien und Vergoldungen zur Folge gehabt. Récappé, der erfahrene Sammler, der die Gefälligkeit hatte, uns Auskunft über ein Thema zu geben, das ihm vollständig geläufig ist, hat uns gesagt, dass wenn er die in der Jetztzeit so gesuchten Möbel reparirte oder mit alten Resten neue erstellte, und dieselben dem gegenwärtigen Geschmack entsprechend wichsen musste, er sehr häufig die Malereien und Vergoldungen, mit denen diese Möbel dekorirt waren, habe entfernen müssen. Indem wir uns auf die genaue Auskunft dieses achtungswerthen Industriellen stützten und die wenigen Beispiele des Musée Cluny, sowie die seltenen Fragmente, die durch die Union centrale im Jahr 1882 ausgestellt waren, zum Vorbild nahmen, war es uns möglich, die verschiedenen Motive dieser Tafel einigermassen zu restauriren.

Die Bemalung derjenigen Theile des Mobiliars, deren Details architektonischen Charakter haben, war durch die Richtung bedingt, welche die modernen Architekten in der Basilika von St. Denis, in der Sainte Chapelle etc. im alten Glanz wieder in's Leben gerufen haben. Die Bemalung der innern Ornamentationen musste die natürliche Ergänzung der vegetabilischen Formen des Flamboyant-Stils bilden. In Stein oder Holz erhalten diese Skulpturen ihre ganze Bedeutung wirklich nur, wenn sie uns wie die so feinen Gypsornamente der Alhambra mit den harmonischen Farben bekleidet entgegentreten, welche ihre Haupteintheilungen hervorheben und das ganze Maasswerk beleben.

Wir entnehmen diese Erläuterungen über die Anwendung der Vergoldung und der Bemalung Viollet-le-Duc. (Dictionnaire du mobilier français. Fabrication des meubles.)

MITTEL-ALTER.

Bemalte und vergoldete Schnitzereien aus dem XV. Jahrhundert.
Fragmente von Möbeln. — Hängebogen. — Füllungen. — Brüstungen etc.

(Ueber die Stilepoche, die Art der Bemalung und der Vergoldungen siehe die Tafel mit dem Zeichen eines Riegels.)

Nro. 1

Füllung, deren Masswerk demjenigen der Fenster jener Epoche gleich ist. In der Mitte befindet sich ein Schild mit Lilien.

Nro. 2.

Doppelte Hängebogen, d. h. Bogen, die keine Säulchen zur Unterstützung haben. Diese Art der Dekoration wird hauptsächlich bei Blendarkaden, die auf einen massiven Grund aufgesetzt sind, verwendet; in den meisten Fällen sind sie zu zwei und zwei angeordnet.

Nro. 3.

Füllung als Imitation eines Fensters, dessen grosser Eselsrückenbogen in zwei Theile getheilt ist, deren jeder einen Zwillingsspitzbogen enthält. Der obere Eselsrücken endigt in einen hohen Giebel, der in einer Gegenbiegung ausläuft und gegen den sich auf jeder Seite ein phantastisches Thier stützt, dessen Hals und Kopf an ein Pferd erinnert.

Nro. 4.

Volle Füllung, durch einen Eichenzweig mit Früchten verziert. Das übertrieben ausgezackte Blatt ist ein Beispiel von der Art und Weise, in welcher die Sculptoren jener Zeit die Naturprodukte verwendeten, indem sie dieselben nach ihrer Phantasie umbildeten. Eine Art kleinerer Drachen belebt die Dekoration.

Nro. 6, 7 und 8.

Bordüren, denen die Architecten den Namen Balustrade geben. Nro. 6 und 8 sind durchbrochen, nach Art der Firstbekrönungen behandelt; erst während der zweiten Periode des Spitzbogenstils wird jedoch der Gebrauch, die Zinnen der Kirchen mit Balustraden zu verzieren, allgemein. Diejenigen des fünfzehnten Jahrhunderts sind sehr reich verziert; sie bilden eine Art Spitzen, deren Linienzusammenstellungen sehr manichfaltig sind. Nro. 7 in massivem Holz geschnitzt hat nur scheinbare Durchbrechungen, die durch die Bemalung noch täuschender gemacht sind; dasselbe ist der Fall bei der Flächenverzierung mit endlosem Muster, Nro. 5, deren Formen ein ähnliches Prinzip zeigen.

Zu der Composition dieser beiden letzten Dekorationen mit der phantasievollen Regelmässigkeit ihrer Formen und den mit Blumen verzierten Durchbrechungen und Bemalungen scheinen die Spiralen oder Verschlingungen, die in den keltisch-skandinavischen Malereien des achten und neunten Jahrhunderts vorkommen, den ersten Anstoss gegeben zu haben. (Siehe in Betreff dieses Punktes die Notiz auf der Tafel mit den Zeichen der Wetterfahne.)

Photographische Aufnahmen. Die Bemalung ist restaurirt.

MITTEL-ALTER.

Bemalte und vergoldete Holzschnitzereien des XV. Jahrhunderts. Fragmente von Möbeln. Brüstungsornamente.

Die Mehrzahl der Motive dieser Tafel trägt den Charakter der Füllungen, Rosetten und Ballustraden, die man auf den Tafeln mit dem Zeichen des Riegels und des Federbesens findet. Wie wir in den Erläuterungen zu jenen Tafeln, in denen sich auch Notizen über die Bemalung finden, bemerkt haben, ist das Princip der dekorativen Composition dieser in Holz geschnittenen Verzierungen, die meist nur Simulationen sind, übereinstimmend mit den architectonischen Bildungen; das auf einer massiven Unterlage angebrachte Ornament bietet für das Auge dieselbe Garantie für Festigkeit wie eine durchbrochene Steinfüllung. Die Anordnungen variiren, das Princip scheint unveränderlich; ihren vollen Werth erhalten diese Dekorationen jedoch erst in den wirklich durchbrochenen Arbeiten, wie z. B. der Bekrönung, die durch das Fragment unten in der Mitte dieser Tafel dargestellt ist. Bei diesen Bekrönungen bediente man sich im fünfzehnten Jahrhundert kaum mehr der Verzahnungen, d. h. der Form von Zinnen befestigter Mauern, in denen im dreizehnten und vierzehnten Jahrhundert eine grosse Anzahl von Bekrönungen der Möbel gehalten waren. Die kunstreich ausgeschnittenen Hängebogen waren selbst wieder von durchbrochenen Verzierungen überragt, die reiche obere Galerien bildeten; wie man hier sieht, bleiben diese ornamentalen Bildungen jedoch, dem vorgenannten Princip entsprechend, den Constructionen in Stein verwandt. Der Künstler emancipirt sich nicht und scheint die Verschiedenartigkeit der Materialien und die veränderte Bestimmung nicht zu bemerken; er bleibt, obgleich er Möbel herstellt, Bildhauer von Kathedralen.

Ein einziges Beispiel hier trägt Spuren der Freimachung, und zwar auf eine sehr interessante Weise, denn der Künstler, der das Hauptmotiv unserer Tafel entworfen und ausgeführt hat, hat in allen Theilen dieser Verzierung einen Geist der Initiative und einen persönlichen Geschmack an den Tag gelegt, die der ernstesten Aufmerksamkeit werth sind. Die Steinarkaden bildeten in der letzten Periode des Spitzbogenstils ein sehr gebräuchliches Dekorations-Genre. Man kann hier beobachten, wie sehr der Künstler, ganz der Mode folgend, indem er eine Dekoration herstellte, die auf den ersten Blick der grossen Architektur entlehnt scheint, sich mit grosser Geschicklichkeit über die strengen Regeln wegzubringen verstand, die seine Collegen mit ihrer sogenannten Logik beengten. Die Möbel haben in ihren Details nichts mit Regeln zu schaffen, die es unmöglich machen, ihnen ein für sie geeignetes Aussehen zu geben. Dies hat der anonyme Meister, der diese Doppelarkaden gefertigt, verstanden und mit seltenem Glück zum Ausdruck gebracht.

Indem der Künstler diese imitirten Arkaden ausführte, beabsichtigte er jedoch keine Täuschung, da er sehr wohl fühlte, dass er keine Solidität zu heucheln brauche, wo dieselbe durch das massive Holz, auf dem er arbeitet, gesichert ist. Seine doppelten Bogen mit reichen kräftigen Formen bilden nur den Auswuchs aus einem einzigen mittleren Säulchen; auf jeder Seite endigt die Arkade in einem Schnörkel, während sich auf der Mitte jedes Bogens ein geschweifter, durch eine Kreuzblume abgeschlossener Giebel erhebt. Die aufsteigenden Bogen sind anstatt der gebräuchlichen Krabben mit Vögeln, mit affenartigen Thieren und mit Füllhörnern verziert. Zu dieser phantastischen Architektur, deren Hautrelief sich von einem durch die stabartige Verlängerung des mittleren Säulchens in zwei regelmässige Theile getheilten Feld abhebt, fügt der Künstler als Hintergrund die Nachahmung einer durchbrochenen Arbeit in neuem Charakter; er greift hier geschickt zum Contrast, indem er der absichtlichen Schwere der Arkaden das ornamentale Netz einer durchbrochenen Arbeit entgegenstellt, die nicht mehr den Steincharakter, sondern durch ihre Leichtigkeit, sowie ihre Anordnung denjenigen einer Schlosserarbeit trägt.

Endlich, und wie um diese reiche Dekoration endgiltig mit der Hand des Meisters zu zeichnen, verleiht er ihr eine ganz unbekannte Bewegung, indem er den Hintergrund durch eine wohldurchdachte Perspective damit zurückdrängt, dass er den pyramidenförmigen Aufbau der Arkaden zu beiden Seiten über die Achsen der Grundverzierung hinausschiebt.

Dieses Werk scheint eines der letzten Beispiele eines Genres zu sein, das sich länger, als man im allgemeinen glaubt, im sechzehnten Jahrhundert fortpflanzt. Vielleicht darf man auch darin eine der glücklichsten Kundgebungen des nationalen Genies der Künstler erblicken, indem sie gegen den italienischen Einfluss ankämpften; derjenige, welcher diese Füllung sculpirt hat, wollte möglicherweise zeigen, mit welcher Feinheit man fortfahren könne, die alten Formen zu verwenden, ohne sie ganz durch neue Bildungen zu verdrängen.

Nach photographischen Aufnahmen gezeichnet.

MITTEL-ALTER.

Dekorationen in architektonischem Charakter, XV—XVI. Jahrhundert. Sculpturen und Malereien.

Die menschliche Figur in den hieratischen Dekorationen.

Diese Tafel enthält drei verschiedene Elemente der Dekoration, die sich aus den bei den Originalen in Anwendung gekommenen Verfahren ergeben.

Nro. 2, 8, 9, 10 und 11 sind sculpirte Fragmente von Holzmöbeln, die zu der Serie der vergoldeten und bemalten Schnitzereien gehören, die in restaurirter Farbe auf den Tafeln mit dem Zeichen des Riegels, des Federbesens und der Rosette dargestellt sind. Wie dort, sind auch hier die Darstellungen nach Photographien in geometrische Form gebracht, so dass sie als Vorbilder für die Ausführung dienen können.

Nro. 1, 4, 6 und 7 sind nach Malereien wiedergegebene Reliefs.

Nro. 3 und 5 sind Malereien im Votiv-Charakter; die menschliche Figur, obgleich sie den Hauptgegenstand bildet, ist bei diesen Gemälden einer conventionellen Ordnung unterstellt, die der Architectur jener Epoche entnommen ist; sie folgen den Traditionen der Glasmaler des dreizehnten, vierzehnten und fünfzehnten Jahrhunderts, deren dekorative Compositionen mit dem Stil der primären, secundären und tertiären Epochen so enge verbunden waren, dass es keine Abhandlung über die Spitzbogenarchitectur gibt, in der nicht ein spezielles Kapitel diesen während des Mittelalters auf der höchsten Stufe stehenden Meistern gewidmet wäre. In ihren Votivmalereien haben die flämischen Maler, wie auch die der Kölner Schule, sie mochten in Oel, mit Eiwasser, mit Honig oder Gummi-Arabicum die Füllungen und die Rahmen der Triptychonen bemalen, lange die Regeln der Glasmaler befolgt, deren Cartons den Vortheil hatten, dass sie ihnen hieratische Beispiele lieferten.

Nro. 1.

Dieses Beispiel stammt von einem Manuscript, Nro 323 aus der Bibliothek der Prinzen Barberini in Rom. Es scheint, dass man dieses Miniaturbild für die Wiedergabe eines Gegenstands, der ausgeführt war und der aus Holz sein musste, halten kann; die Construction ist vortrefflich und die Gesamterscheinung der Verzierung dem Geschmack des fünfzehnten Jahrhunderts entsprechend, in welchem man viele derartigen Dekorationen selbst auf Mauern sculpirt hat.

Nro. 6.

Bordüre einer Miniatur, die einem dem [illegible] zugeschriebenen Blatt aus dem Brevier des Kardinals Germani in der Bibliothek von San Marco in Venedig entnommen ist. Diese Verzierung, die eine in Goldkäferfarbe behandelte volle Bordüre bildet, und einen Aufbau zeigt, der bestimmt ist, die Miniatur, die sie begrenzt, hervorzuheben, ist in einem Genre, dessen sich Johann Foucquet oft für seine Blätter bedient hat. Man glaubt übrigens nicht, dass diese Bordüren von seiner Hand seien. Die-

selben sind in flämischem Geschmack und es waren Spezialkünstler, die diese kleinen, ziemlich untergeordneten, jedoch in architectonischem Charakter gehaltenen Verzierungen malten.

Nro. 4 und 7.

Diese Verzierungen stammen gleichfalls von Manuscriptmalereien, stellen jedoch auch Reliefs dar. Ihr Charakter ist deutsch; in Nro. 4, das aus unbearbeitetem Holz zusammengesetzt ist, findet man nicht allein einen sehr directen Anklang an die complicirten und launisch freien Verschlingungen, mit denen der Stift Albrecht Dürers sich oft ein Spiel trieb, sondern auch nicht minder directe Reminiscenzen der keltischen Verschlingungen.

Nro. 5.

Diese Malerei, die St. Matthäus und St. Jacob darstellt, gehört einer Serie der Apostel an. Jeder Heilige steht nicht in einer Nische, sondern unter einem Baldachin. Der Name derselben ist in dem breiten Heiligenschein, der den Kopf umgiebt, eingeschrieben. Der Grund ist bis in die Höhe der Augen mit einer der Tapeten bedeckt, die man dem orientalischen Charakter der Zeichnung entsprechend »damastartig« nannte. Diese Serie von Malereien ist von Meist Wilhelm, der wohl der Kölner Maler Wilhelm ist, von dem Hubert van Eyck, der Bruder Johann van Eycks Unterricht zu nehmen wünschte.

Nro. 3.

Dieses Motiv ist gleichfalls einer Malerei in hieratischem Charakter entlehnt; die beiden Heiligen, die auf einer Steinstufe stehen, haben wie bei Nro. 5 einen Grund von Sarazenischer Tapete, die bis in die Höhe der Augen reicht; asserdem finden wir hier die Anordnung einer duftigen Atmosphäre, welche in sehr poetischer Weise den Naturalismus der Holländer kund giebt und mit Vortheil den Goldgrund der Byzantiner ersetzt. Direct über der Tapete sieht man einen irdischen Horizont, der durch einen Himmel erleuchtet ist, dessen Klarheit durch den Contrast gegen das durchbrochene Band, das an die Bekrönung mit einem Baldachin erinnert, hervorgehoben ist.

Diese Malerei ist von Lucas von Leyden, einem der Günstlinge Albrecht Dürers und stammt aus dem sechzehnten Jahrhundert. Lucas, der im Jahr **1494** geboren wurde, starb im Jahr 1533, also im Alter von 39 Jahren.

Diese beiden Malereien, die der prächtigen, unter der Direction von Strixner und Hendel ausgeführten und in München im Jahr 1834 publicierten Sammlung entnommen sind, gehören der Galerie Seiner Majestät des Königs von Baiern an.

MOYEN-ÂGE

RUSSISCH.

Die Goldschmiedekunst, ihr Charakter im XVI. Jahrhundert.

Das emaillirte, mit Edelsteinen besetzte Kupfer und Silber.

Der im XVII. Jahrhundert eingeführte Stil.

Eine nationale Kunst.

Diese Tafel enthält:

1. Schmuckgegenstände der „panagiae“, in Heiligenscheinen bestehend, die das Aussehen von Diademen oder manchmal von Ringkragen haben, indem sie aus zwei Stücken bestehen, welche, wie man bei Nro. 8 sieht, durch bewegliche Ringe verbunden werden können. Wenn sich auf einer Seite des Heiligenscheins oder Diadems ein Kreisabschnitt befindet, der die Form des Heiligenscheins durch eine Ausbauchung unterbricht, so bildet dieses Fragment den Heiligenschein des Kindes Jesu in den Armen seiner Mutter. Der Kopf ist nur ausserhalb der gemalten Bilder umrahmt, da der Heiligenschein, obgleich erhaben, als dahinter liegend angenommen wird. Nro. 2, 5, 7, 8, 14, 16, 21 und 45.

2. Kreuze zum Anhängen, deren Einzeichnungen die religiöse Bestimmung kennzeichnen. Nro. 12, 18 und 24, Vorder- und Rückansicht; 20, 22, 28 und 29 Vorder- und Rückansicht; 30, 32 und 34 Vorder- und Rückansicht; 33 und 39 Vorder- und Rückansicht; 36, 37, 40, 42 und 44 Vorder- und Rückansicht.

Diese beiden ersten Serien, welche den Haupttheil unserer Tafel bilden, sind Wiedergaben nach der Natur, alle in zwei Drittel der Originalgrösse.

3. Fragmente gemalter Verzierungen aus Slavo-Russischen Manuscripten des sechzehnten Jahrhunderts stammend und daher gleichzeitig mit den hier dargestellten wirklichen Goldschmiedewaaren; sie zeigen einen Charakter, der sich dem Rankenwerk der Emails nähert. Nro. 1, 3, 4, 6, 9, 10, 11, 13, 15, 17, 19, 23, 25, 27, 31, 35, 38, 41 und 43.

4. Muster des eingeführten Stils, das die Decke eines Buchs aus dem letzten Theil des siebzehnten Jahrhunderts verziert. Das Original gehört zum Kaiserlichen Schatz in Moskau; es ist das Evangelienbuch der Zarin Nathalie, geb. Naryskine, zweite Frau des Zaren Alexis Mikhailovitsch, Mutter Peters des Grossen und Regentin während der Minderjährigkeit ihres Sohnes, gestorben 1693.

Unter den Umbildungen des Geschmacks zeigt diese letztere, complicirte, über alle Massen reiche Goldschmiedearbeit die Fortdauer der Prachtliebe, die sicher ein Naturtrieb des Slavo-Russischen Stammes ist.

Wir verdanken der Güte des Herrn Basilewsky die Mittheilung der Geschmeide des sechszehnten Jahrhunderts in religiösem Charakter, die wir, als sie sich noch in Paris befanden, nach den Originalen gezeichnet haben. Jetzt, nachdem die prächtige Sammlung durch Russland erworben und nach St. Petersburg gebracht wurde, sind uns diese Zeichnungen doppelt werthvoll, da diese Geschmeide aus Kupfer und Silber nicht nur in Paris nicht mehr ihres Gleichen haben, sondern selbst in ihrem Heimatland, wohin sie zurückgebracht wurden, wie es scheint selten, ja sehr selten sind.

Indem man diese Goldschmiedearbeiten einer rein nationalen Kunst betrachtet, wird man um so mehr dahin geführt, ihnen eine besondere Aufmerksamkeit zu schenken, als die Goldschmiedekunst und hauptsächlich die Juwelierkunst in Wirklichkeit die einzige wirklich typische Kunst der Slavo-Russen bilden.

Man bemerkt, dass bei ihnen der Farbensinn sehr entwickelt ist; man denke nur an die Farben ihrer Stoffe, ihrer Möbel, an die Dekoration ihrer Zimmer. Man findet ihren Sinn für das Ornament bei den Häusern, die der Bauer selbst aus grob behauenen Baumstämmen herstellt, bei denen er jedoch die Thüren, die Fenster, das Dach durch feine, mit Malereien geschmückte, ausgeschnittene Arbeiten verziert. Man denke ferner an die werth-

vollen hübschen Stickereien, mit denen die Bäuerin ihre Leinwand verziert. Vom Gesichtspunkt der Kunst aus kann man in diesen Produkten nur eine Kundgebung des Gefühls erkennen, und die Slavo-Russen, die in der Architektur noch keine eigene Kunst geschaffen haben, da sie sich nicht von den asiatischen Traditionen oder der Nachbildung der französischen oder italienischen Monumente befreit haben, haben von ihrer künstlerischen Originalität bis jetzt nur einen Beweis geliefert, aber diesen in ganz hervorragender Weise durch ihre Juwelierarbeiten.

Der erste Eindruck, den diese in bescheidener Polychromie aber reichen Formen gehaltenen Arbeiten hervorbringen, ist der, dass die Slavo-Russen, indem sie den durch die Vorfahren eröffneten Weg fortsetzen, dabei Modificationen eintreten liessen, die ihrem eigenen Geschmack entspringen; diese Kunstrichtung war, wenn wir nach unserem Beispiel urtheilen, noch im sechzehnten Jahrhundert sehr lebendig; wie ist es nun gekommen, dass diese Quelle gleichsam plötzlich und zugleich so nahe bei uns versiegte?

Unter den Ursachen der Zerstörung der Juwelierarbeiten in altem Charakter waren die hauptsächlichsten die Feuersbrünste. Das Feuer bildet die grosse Plage des alten Russland; war in seinen ganz in Holz erbauten Städten das Feuer einmal ausgebrochen, so konnte es niemand aufhalten. Unglücklicherweise wurde jede Stadt ein oder mehrere Mal zerstört; wir brauchen nur Moskau anzuführen, das im Lauf des sechzehnten Jahrhundert durch drei grosse Feuersbrünste zerstört wurde. Diese schrecklichen Feuerherde verursachten einen um so grösseren Schaden als die Verluste unersetzt blieben. In der That war es nicht mehr die nationale Kunst, die das Verschwundene zu ersetzen hatte. Gegen die Mitte des Jahrhunderts nach den beiden ersten grossen Feuersbrünsten gab Johann IV., der Schreckliche oder Grausame, die Gelegenheit benützend, „um seinen Unterthanen die Wohlthaten der europäischen Civilisation zukommen zu lassen“, dem Sachsen Schlit den Auftrag, Fremde zum Dienst in Russland anzustellen: eine ganze Welt von Gelehrten, Künstlern und Handwerkern, deren Zahl unter den folgenden Regierungen noch wachsen sollte, übernahm die Leitung aller Industrieen. Die Aufgabe dieser Einwanderer war nicht die, die alten Formen der nationalen Kunst wieder aufleben zu lassen, sondern sie umzubilden, was im allgemeinen in deutschem Geschmack geschah. Die Einführung der Fremden hatte sich jedoch nicht ohne lebhaften Protest von Seiten der Einheimischen vollzogen. Die leidenschaftlichen Meinungsverschiedenheiten, die zwischen den Anhängern der alten Gewohnheiten, welche eine abergläubische Anhänglichkeit an die alten Gebräuche hatten und den Neuerern, welche die Reformen anstrebten, war im ersten Theil des achtzehnten Jahrhunderts noch so lebhaft (die Gründung von St. Petersburg trug zur Agitation der alten Elemente des nationalen Geistes bei), dass die Raskolniken selbst der Folter trotzten, und dass ihr Fanatismus die Verfolgungen Peters des Grossen und später diejenigen des Kurländischen Ministers Biren, des Günstlings der Anna Jvanowna ermüdete.

Wir hegen zu viel Interesse für eine Goldschmiedekunst, der die Russen ihren wirklichen Adelstitel in der Künstlerwelt verdanken und der wir in unserer Sammlung eine ziemlich grosse Anzahl von Tafeln widmen, um nicht nachgeforscht zu haben, wie eine so echt nationale Kunst untergehen konnte. Der Verlust einer nationalen Kunst ist nicht nur für die betreffende Nation bedauerlich; der Schaden ist viel ausgedehnter und trifft die ganze civilisirte Welt.

Wir werden uns hier nicht mit der Technik dieser Arbeiten beschäftigen; den Praktikern braucht man hierüber nichts zu sagen und der Specialist weiss hierüber mehr als wir sagen könnten. Die Juwelierkunst hat seit den frühesten Zeiten eine von der andern Goldschmiedekunst ganz getrennte Industrie gebildet; sie hatte besondere Fabrikationsverfahren und man legte bei diesem Genre ebensoviel Werth auf die Leichtigkeit der Arbeiten als die eigentliche Goldschmiedekunst der Schwere der übrigen beilegte. Zu den am häufigsten für die Herstellung der Geschmeide, Halsbänder, Ringe, Ohrringe etc. verwendeten Mitteln kam noch die Einführung geflochtener, ineinander gewickelter oder verschlungener Metallfäden, aus denen das Laubwerk in den Durchbrechungen hergestellt wurde.

Die Zerbrechlichkeit, die besonders bei durchbrochenen Arbeiten gefährlich wird, ist bei Gold am grössten; das Silber leistet mehr Widerstand und das Kupfer ist noch besser; da dieses letztere Metall mit relativ geringem spezifischem Gewicht eine ausserordentliche Zähigkeit verbindet, welche ohne Gefahr für die Dauerhaftigkeit sehr feine Eintheilungen zulässt, so konnte in Kupfer allein diesen Arbeiten die nöthige Leichtigkeit und die für die Entfaltung ihres ganzen Reizes nothwendige Feinheit gegeben werden. Man kann sich hievon hauptsächlich überzeugen, wenn man die Vorder- und Rückseite der Kreuze Nro. 18 und 24, 28 und 29 vergleicht. Das dekorative Rankenwerk wurde auf Metallflächen in erhabenen Formen, die abwechselnd leer gelassen oder mit Email ausgefüllt waren, aufgesetzt, oder als durchbrochene Arbeit in die festen Umrahmungen eingefügt. Hätte man an Stelle des zähen Kupfers Gold verwendet, so hätten die Ranken stärker gemacht werden müssen und alles wäre schwerer geworden. Zudem darf man nicht vergessen, dass das Kupfer vergoldet war, so dass daher die Arbeiten in den unvergleichlichen Tönen dieses Metalls erglänzten.

Mit der Betrachtung der Verzierungen, die von den „panagiae“ stammen, werden wir diese Studie schliessen. Das allgemeine Princip der Dekoration der „panagiae“ ist bekannt. Bei diesen heiligen Darstellungen sind flach gemalte Bildnisse mit dem Relief der Goldschmiedearbeit verbunden; ihr Ursprung ist orientalisch und es war bei den Byzantinern üblich, auf diese Weise die Bilder der Jungfrau allein, oder der Jungfrau mit dem Jesuskind auf dem Arm zu schmücken. Nach Russland, das den griechischen Typus annahm, wurden viele dieser gemalten Figuren durch die Mönche des Bergs Athos gebracht. Bei diesen Bildern sind die Gesichter der Heiligen von einem vollen, oder in Strahlen getheilten Heiligenschein umrahmt; dieser Heiligenschein ist auf dem Grund des Bildes als Vergoldung angebracht, oder in aufgesetzter Juwelierarbeit hergestellt.

Die Sonnenscheibe, die wir als Grundform für den Heiligenschein bei den frühen Bildern finden, verräth sicher einen idealen Grundgedanken, aber dieser Idealismus ist nicht der der Slaven; er enthält Feinheiten, die ihnen entgehen. Der Goldschmied hat daher, um der herkömmlichen Form des Heiligenscheins Rechnung zu tragen, den Kreis beibehalten und — indem er geschickt den innern, durch die Silhuette der gemalten Figur entstehenden Ausschnitt benützte, die Mittel gefunden, aus diesem Heiligenschein einen Schmuck zu machen, der zu einer Art Diadem wurde.

Für den Bauern, der im Winter während langer Monate in seine Hütte wie in ein Grab verbannt ist, bildet die „panagia“ eine stetige Begleiterin; mit der Einfachheit und Naivität eines Kindes wendet er sich an sie; er liebt sie so zärtlich, dass, wenn das Feuer seine Hütte ergreift, er zuerst sie rettet. Von einem Hauch dieser Macht nährte sich die alte russische Kunst und der Juwelier wurde zu dem, als was wir ihn gesehen haben, zum nationalen Künstler im wahrsten Sinne des Worts.

Die Pflanzen, welche die Motive zu den mit leichtem Blattwerk besetzten Ranken lieferten, sind hauptsächlich der Flora der Felder entnommen; die wesentlichen Organe dieser Pflanzen stellen sich meist in sehr einfacher Form dar, alles daran ist rudimentär; während der Stengel fein und biegsam sein wird, wird das Blatt sich ziemlich breit entfalten und nur einige Zacken zeigen und die Frucht in Form von Körnern wird eine einfache Hülle erhalten, die sich bei der Reife öffnet. Um den Bedürfnissen der in Relief gefassten Emails, für welche die Fülle und Einfachheit der Formen günstig ist, zu genügen, und um zugleich die Feinheiten auszunützen, die ein festes Metall zuliess, musste der Goldschmied dort die besten Motive für seine Ornamente finden, welche die Fülle mit der Zartheit verbinden.

Im Ganzen charakterisirt sich die alte Kunst der Slavo-Russen durch eine ausgeprägte Originalität. Für sie hing der wirkliche Werth einer Juwelierarbeit von der Schönheit der Verzierung, von der Zartheit der Arbeit und von der Geltendmachung der Elemente, aus der sie zusammengesetzt ist, ab.

Unter den Goldschmiedearbeiten, die Schweden zur internationalen Ausstellung vom Jahr 1878 geschickt hatte, befanden sich Schmuckgegenstände, welche noch jetzt die Bäuerinnen der Provinz Schonen tragen und welche nur aus vergoldetem Kupfer hergestellt sind. Die Archeologen erkannten in diesen Schmuckgegenständen den Scythischen Ursprung. (Man kann in unserm „costume historique“ Beispiele dieser Art, die nach den Originalen wiedergegeben sind, finden.)

Was sich am deutlichsten bei den Goldschmiedewaaren zeigt, ist der asiatische Charakter; allein sind die Slavo-Russen keine Asiaten? Den byzantinischen Charakter findet man nur in den, im Herzen der Kreuze angebrachten Motiven; das durch die orthodoxe Kirche geweihte christliche Emblem ändert den Grundcharakter nicht; er war nothwendig und brauchte nicht geändert zu werden.

Nach einer so kostspieligen Ausrottung, wie wir sie gesehen haben, die eine vollständige Vergessenheit verursacht zu haben schien, kehren heute die einfachen Reste in ihr Vaterland zurück, nicht mehr als Gegenstände, die wegen ihres heiligen Charakters zu verehren sind, sondern mit einer eigenthümlich veränderten Mission, nämlich derjenigen, welche durch ihren antiquarischen Kunstwerth bedingt ist. Sie liefern einen interessanten Beitrag zu den alten Produkten, auf welche jetzt die Russen die Blicke einer tief nationalen Begeisterung richten, die allem Anschein nach sehr fruchtbar sein wird.

Schmuckgegenstände der „panagiae.“

Nro. 2. Heiligenschein der Jungfrau und des Jesuskinds. Vergoldetes und emaillirtes Kupfer, durch einige farbige Steine bereichert. Ein einziges, besonderes Emblem befindet sich in dem Nimbus des Kindes, es ist der Ringkragen, der das Oberhaupt andeutet. Im Schatz von Petrossa, der einem hunnischen König aus dem III. Jahrhundert angehört haben soll hat man Ringkragen gefunden, die hauptsächlich bei den südlichen Asiaten im Gebrauch gewesen zu sein scheinen; ihre Form nähert sich mehr oder weniger dem Halbmond. Der Grund des Stücks ist gekörnt.

Nro. 5. Heiligenschein des Jesuskinds der die Krone in Form einer Mütze umgibt und vom Königlichen Ringkragen begleitet war. Vergoldetes und emaillirtes Kupfer.

Nro. 7. Heiligenschein der Jungfrau und des Jesuskinds in durchbrochenem und emaillirten vergoldeten Kupfer.

Nro. 8. Heiligenschein des Jesuskinds mit dem Ringkragen. Vergoldetes, emaillirtes und durch Perlen bereichertes Kupfer.

Nro. 14. Heiligenschein des Jesuskinds. Vergoldetes und emaillirtes Kupfer.

Nro. 16. Ringkragen. Vergoldetes und emaillirtes Kupfer mit einem Stein in der Mitte.

Nro. 21. Heiligenschein in vergoldetem und emaillirtem Kupfer; voller gekörnter Grund.

Nro. 45. Heiligenschein des Jesuskinds. Vergoldetes und emaillirtes Kupfer mit Durchbrechungen.

Anhänge-Kreuze.

Nro. 12. Kleines Kreuz in ciselirtem Gold. Es zeigt kleine Durchbrechungen und ist nicht emaillirt.

Nro. 18 und 24. Vorder- und Rückansicht eines Geschmeides, dessen heiliger Charakter durch das kleine Kreuz in der Mitte ausgesprochen ist; dieses Kreuz ist in orientaler Form gehalten. Das Kreuz mit vier gleichen Armen ist jedoch viel älter als das Christenthum wie dies die Funde von Schliemann zur Genüge beweisen.

Dieses Kreuz ist in vergoldetem und emaillirtem Kupfer hergestellt und mit Steinen und Türkisen verziert. Es bildet die Perle dieser Sammlung.

Nro. 20. Kleines goldenes Kreuz mit vier gleichen Armen, das aus fünf weissen erhaben gefassten Steinen und vier kleinen farbigen Steinen in den Ecken gebildet ist.

Nro. 22. Vergoldetes und emaillirtes kupfernes Kreuz. Es trägt an den Enden der Arme Inschriften.

Nro. 28 und 29. Rück- und Vorderansicht eines Kreuzes, dessen oberer Theil für Durchführung der Schnur durchbrochen ist. Das innere Kreuz trägt den, in Form eines Omega gezeichneten Ringkragen. Vergoldetes und emaillirtes, mit Edelsteinen verziertes Kupfer.

Nro 30. Kleines Kreuz in vergoldetem und emaillirtem Kupfer mit Strahlen in den Ecken. Das in das Geschmeide eingravirte Kreuz ist mit dem Ringkragen und Inschriften in den vier Enden versehen.

Nro. 32 und 34. Vorder- und Rückansicht eines auf der Vorderseite emaillirten und auf der Rückseite ciselirten silbernen Kreuzes. Ringkragen am Kreuz im Innern und Inschriften an den vier Enden des Geschmeides.

Nro. 33 und 39. Rück- und Vorderansicht eines emaillirten silbernen Kreuzes. Oben befindet sich eine Inschrift.

Nro. 36. Kreuz in ciselirtem Silber das keinen heiligen Charakter trägt.

Nro. 37. Steinkreuz in vergoldetem Kupfer gefasst und mit Steinen und ächten Perlen geschmückt. Christus ist in ciselirter Arbeit auf dem Kreuz angebracht.

Nro. 40. Kreuz in getriebenem und vergoldetem Kupfer mit erhaben gefassten farbigen Steinen verziert. Christus in ciselirter Arbeit.

Nro. 42 und 44. Rück- und Vorderansicht eines silbernen Kreuzes, das auf der Vorderseite vergoldet ist. Dieses durchbrochene Geschmeide ist mit farbigen Steinen, die erhaben gefasst sind, geschmückt und trägt einen religiösen Charakter.

Fragmente und Manuscriptmalereien des XVI. Jahrhunderts.

Nro. 1 und 6. Evangelienbuch Nro. 29 Bibl. imp. von St. Petersburg.

Nro. 3, 23 und 27. Apostelgeschichte Nro. 60 derselben Bibliothek.

Nro. 9, 25, 28 und 43. „Synodicon des princes, des boyards et des ecclésiastiques". Sammlung des Grafen Tolstoi. Bibl. imp von St. Petersburg.

Nro. 10, 11, 13 und 17. Evangelienbuch Nro. 119. Sammlung Pogodine. Bibl. imp. von St. Petersburg.

Nro. 4, 15, 19, 31 und 35. Evangelienbuch des Mönchs Mercure. Bibl. der Geistlichen Academie des Klosters von Saint-Serge (Gouvernement von Moskau).

Nro. 41. Evangelienbuch Nro. 116. Bibl. imp. von St. Petersburg.

Diese wenigen Beispiele sind der schönen Publication über das russische Ornament, die durch die Schule Stroganoff in Moskau hergestellt wurde, entnommen.

Nro. 26. Decke des Evangelienbuchs der Zarin Nathalie. Diese Goldschmiedearbeit aus dem Ende des XVII. Jahrhunderts ist von ausserordentlichem Reichtum. Man hat dazu nach dem populären Ausdruck alle Kräuter des Saint-Jean verwendet: Die Ciselirung, das Email, die Gravirung, erhaben gefasste oder eingelassene Edelsteine etc. Die Ornamente sind regelmässig vertheilt, aber ohne dass der Grundplan durch hervorragende Linien ausgedrückt ist. Dieser Typus ist daher sehr verschieden von dem was man von den Byzantinern und ihren Nachahmern über die Ornamente der Einbanddecken der Evangelien kennt; er hat nichts gemein mit dem so bekannten Genre der Einbände, bei denen mehr oder weniger breite Borten eine bildartige Scene, die in stärkerem oder schwächerem Relief, in Metall oder Elfenbein, hergestellt ist, umrahmen. Die Ornamente dieser Buchdecke sind aus Elementen gebildet, die nichts mehr von der Naivität aus dem Ende des XVII. Jahrhunderts haben. Es ist leicht zu erkennen, dass diese Goldschmiedearbeit Theile enthält, die den Persern entlehnt sind, während die ungeschickt gebrochenen schweren Ranken, die das Ganze zusammenhalten, griechische Akanthusblätter tragen.

Dieses Beispiel stammt aus der Sammlung der „Antiquités de la Russie", die auf Befehl des Zaren Nikolaus I. veröffentlicht wurden.

>-~-<

RUSSISCH.

Verzierung der Manuscripte des XVI. Jahrhunderts.

Sparto-Gewebe mit Blumen.

In Betreff der Juwelierkunst der Slavo-Russen bemerkten wir auf der Tafel mit dem Zeichen der Bürste, dass ausser den mehr oder weniger beschränkten Manipulationen der Industrie, welche in traditionellen Wegen wandelt, und dadurch eine wahrhaft nationale Kunst begründet, es ein gewisser selbständiger Charakter ist, der durch den Künstler seinen Werken mitgetheilt wird, indem er es versteht, etwas von seinem moralischen Wesen hineinzulegen, indem er die Umgebung, in der er lebt, dafür empfänglich macht, und indem er sich befleissigt, sie in ihrem grössten Glanz zu zeigen.

Unsere bemalten Beispiele vervollständigen das, was wir über den Charakter der Goldschmiedekunst des sechzehnten Jahrhunderts, deren vegetabilische Ranken-Verzierungen der zarten Flora der Felder entlehnt zu sein scheinen, gesagt haben; verbindet sich die Farbenwirkung des Emails mit dem glühenden Ton des Metalls, so erscheinen diese Schöpfungen wie ein direkter Reflex der frühlingsstrahlenden Steppe.

Die Spartowaren mit Blumen, welche unsere Tafel hauptsächlich aufweist, zeigen das, was bei den Goldschmiedewaren mehr oder weniger hypotetisch erscheinen könnte, in voller Entwicklung; die Elemente dieser Spartowaren, die Natur ihres Blumenschmucks, die Zartheit der Farben, nichts fehlt hier, um die Abstammung beweisen und den ursprünglichen Typus wiederfinden zu können.

Verfolgt man bei dieser Tafel den zuerst furchtsamen Schritt der damals neuen Richtung, so sieht man den ursprünglichen Typus nach und nach freier werden, um auf der Höhe der Entwicklung zu einer der glücklichsten Schöpfungen dekorativer Kunst zu gelangen, die bei grosser Einfachheit der Mittel eine üppige Wirkung erzielte.

Diese Dokumente stammen aus drei verschiedenen Manuscripten und bieten Beispiele der letzten Umbildung der keltischen Verschlingungen, aus welchen die Slaven zuvor die animalischen Elemente entfernt hatten, welche, nachdem sie ihre ursprüngliche Kraft verloren hatten, in der That kein Interesse mehr boten; es blieb ihnen nichts als ihre Unwahrscheinlichkeit, sie konnten keine Sprache mehr sein.

Nro. 9 und 10 zeigen noch die Combinationen der flachen keltischen Verschlingungen: jedoch findet man bei Nro. 9 von Zeit zu Zeit kleine abgerundete Knöpfe, die symmetrisch in dem verwickelten Lauf dieser Bänder vertheilt sind und ihnen einen einigermassen vegetabilischen Charakter verleihen, der durch die Endigung der Ecken, aus denen Blumen in gerader Achse hervorragen, bestätigt ist.

Bei Nro. 11 haben die Verschlingungen keine vegetabilischen Knöpfe; die obere Ecke ist ebenfalls durch eine starre Blume gebildet, dagegen erhebt sich von der untern Ecke schon ein bewegtes Blattwerk.

Nro. 2, 12 und 14, die aus einem zweiten Manuscript stammen, haben noch als Grundelement die flachen keltischen Verschlingungen in rechtwinkligen geometrischen Motiven, die den arabischen und keltischen Einfluss anzudeuten scheinen. Allein der Slave bringt neue Elemente hinein, die durch den rein vegetabilischen Stengel, der sich bei den Beispielen 12 und 14 seitwärts aus der verlängerten Grundlinie erhebt, ausgesprochen sind.

Alle andern Motive, deren Grundcharakter dem was die Franzosen eine „sparterie en fleurs" nennen, angehört, stammen aus einem dritten Manuscript; um dieses neue Genre zu prüfen, fassen wir Nro. 6 ins Auge, das als der vollkommene Typus desselben zu betrachten ist. Die Anfänge, die wir oben gesehen haben, liefern zu ungenügende Elemente, und man muss die Natur des angedeuteten Genres näher ins Auge fassen, um zu erkennen, dass es rein lokaler Natur ist.

Das Cypergras (cyperus oder souchet) hat einen kantigen Stengel; das, was man in der Botanik die Cyperaceen nennt, sind im allgemeinen Rasen bildende Kräuter, die mit den Gramineen nahe verwandt sind. Die Cyperaceen sind über die ganze Erde verbreitet und finden sich hauptsächlich in den kalten Regionen des Nordens; sie kommen in Gruppen in sumpfigen Ebnen, in feuchten Wiesen und an den trockenen Abhängen der hohen Berge vor.

Mehrere Cyperaceen wurden zu Spartowaren verwendet und ebenso gewisse Grasarten. In Frankreich verwendet man die langen Stengel der „carex nervosa“ zu geflochtenen Stühlen.

Der Stengel der „carex“ ist dreitheilig und trägt eine Blume, die weder Kelch- noch Blumenkrone hat; sie ist oft spelzförmig und die Blume, oder wenn man will die Frucht, die den Stengel an seinem Ende belastet, ist von der dünnen Haut, die das Gras bedeckt, umschlossen. Die Form dieser Blume oder dieser Frucht ist mehr oder weniger üppig und mehr oder weniger länglich; sie endigt in einer scharfen Spitze, die den Stempel trägt und hat im Ganzen Aehnlichkeit mit der Zwiebel, aus der die Pflanze herauswächst.

Der biegsame und kräftige Stengel ist sehr verschieden von den einjährigen Kräutern mit den milchigen sehnenlosen Stengeln; auch braucht er mehr Zeit zur Entwicklung. Bei der „carex“ bleibt im ersten Jahr jeder Trieb unter der Erde, in der er horizontal liegt; im Frühjahr des zweiten Jahrs hebt er sich in die Höhe, treibt einen Büschel duftiger Blätter und entsendet vom Blattstielwinkel seiner untern Blätter eine Knospe, die ihrerseits sich während des ersten Jahrs verlängert, wie dies im vorhergehenden Jahre der Stengel gethan hat, von dem sie ausgegangen ist. Im Herbst verliert der zweijährige Stengel seine Blätter, allein der durch die widerstandsfähigen Ansätze eben dieser Blätter geschützte Stengel verlängert sich im Frühling und treibt Blüthen, deren Entwicklung zugleich das Ende seiner Existenz mit sich bringt. Die Entwicklung eines Stengels der „carex“ erfordert daher ein Wachsthum von drei Jahren. Im folgenden Herbst verdorrt der Blüthenstengel und der Stamm selbst wird nach und nach zerstört; allein der Stengel hat im zweiten Jahr einen Büschel von Blättern hervorgebracht, der seinerseits im folgenden Jahr blühen wird.

Der Dekorateur, der den Plan gefasst hat, die Trockenheit und Leblosigkeit der flachen keltischen Verschlingungen zu beseitigen, indem er sich des dreieckigen Stengels der „carex“, eines vortrefflichen Pfriemengrases bediente, hat also in kluger Weise unter den Binsen den Stengel gewählt, dessen Blüthe das vollendete Wachsthum anzeigt und hat mit feinem Geist zur Bekrönung seiner idealen Spartogeflechte die Blüthe aufgespart, welche unter ihrem Gewicht die Enden des Stamms sich biegen lässt, wie man dies bei den blühenden Pflanzen dieser Art, welche eine einzige Blüthe balancieren, sieht.

Wir denken, es ist überflüssig weiter zu gehen. Die dreieckige Form des Stengels und die regelmässigen dichten Verschlingungen desselben, die die Verzierung bereichern, ohne sie zu sehr zu überladen, zeigen genügend die grosse Geschicklichkeit des Künstlers, der diese Compositionen hergestellt hat; der Stengel ist noch so natürlich, dass er die kleinen zur Vertheidigung dienenden Haare beibehalten hat, welche an den wolligen Stengel der Klatschrose erinnern. Endlich könnte in Nro. 6, auf die wir die Aufmerksamkeit besonders hingelenkt haben, durch die zarte Natur der Farbgebung jener Glanz der Steppe im Frühjahr, in dem, wie wir sagten, für die Slavo-Russen der ganze materielle und poetische Reiz liegt, nicht klarer ausgesprochen sein. Und ich wiederhole es, man kann daraus sehen, wie bedauerlich es ist, dass eine nationale Kunst, die im sechzehnten Jahrhundert noch eine solche Lebensfähigkeit bewiesen hat, indessen zu Grund gegangen ist, zum grossen Bedauern der ganzen civilisirten Welt, die jetzt diese naiven Scharfsinnigkeiten so wohl zu schätzen weiss. Der Typus der Bemalung dieser Vorbilder kann für die Beispiele aus der russischen Goldschmiedekunst und aus den Manuscripten, von denen wir eine Serie von Tafeln in Camaieu wiedergegeben haben, benützt werden.

Nro. 9 und 11 stammen aus dem „Synodicon der Prinzen, der Bojaren und der Geistlichen“; sechzehntes Jahrhundert, Nro. 9 Sammlung des Grafen Tolstoï. Bibl. imp. in St. Petersburg.

Nro. 2, 12 und 14 sind einem Evangelienbuch des sechzehnten Jahrhunderts entnommen. Collection Pogodine derselben Bibliothek.

Nro. 1, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 10, 11, 13, 15, 16, 17, 19 und 20 stammen aus einem Evangelienbuch des Jahrs 1530. Nro. 22 Sammlung Pogodine, gleichfalls aus der Kaiserlichen Bibliothek in St. Petersburg.

Diese Beispiele sind der schönen Publikation, die durch die Schule Stroganoff gemacht wurde, entlehnt.

RUSSISCH.

Ornamentation der Slavisch-Russischen Manuscripte des XIV. Jahrhunderts.

Tafel in Grisaille.

In einem prächtigen Werke, „Histoire de l'ornement russe", herausgegeben von der Industrieschule in Moskau, die im Jahr 1860 gegründet wurde und auch Schule Stroganoff genannt wird, da dieser schon im Jahr 1825 eine erste Schule errichtet hatte, findet man zahlreiche, auf die heilige Schrift bezügliche Dokumente in Facsimile mit ihren Farben. Um die Art der Bemalung zu zeigen, werden wir dieser schönen Publikation einige Abbildungen entlehnen und dieselben den noch nicht veröffentlichten Beispielen, die wir auf einer Reihe von Tafeln in Grisaille zusammenstellen, beifügen. Die didactische Form genügt, um die Eigenthümlichkeiten einer Ornamentation zu zeigen, die von den Russen als einen nationalen Stil bildend betrachtet wird und die sich auf die Dekoration der schönen russischen Goldschmiedearbeiten ausdehnt, die einen europäischen Ruf geniessen und in denen sich die lebhafte und originelle Kunst der Slavo-Russen zeigt.

Wir verdanken diese Tafeln einem glücklichen Umstand. Die Zeichnungen, über die wir verfügen, sind Pausen, die durch einen Petersburger Graveur, dem die Museen und Privatsammlungen dieser Stadt leicht zugänglich waren, nach den Originalen gemacht wurden. Nicolaus Vassilieff, dessen Skizzenbuch uns für die Tafeln gedient hatte, ist der Sohn von Michael Vassilieff, dessen Namen und dessen Titel als Akademiker sich an der Spitze derjenigen befindet, welche unter der Direction von Victor de Boutowsky, dem Director der Schule und des Museums von Moskau, die Zeichnungen in Facsimile für die Geschichte des russischen Ornaments gemacht haben.

Nach de Boutowsky gab es schon im zwölften oder dreizehnten Jahrhundert in Russland eingeborene Meister, die von jedem ausländischen Einfluss frei waren, d. h. einerseits von demjenigen der Griechen und andererseits von demjenigen der lombardischen Baumeister. Diese letzteren waren durch Andreas Georgiwitsch berufen, um die Mariä Himmelfahrt-Cathedrale in der Stadt Vladimir zu erbauen, ein Gebäude, dessen Typus sich ausserdem an vielen Orten während der folgenden Jahrhunderte und besonders in mehreren Kirchen Moskaus aus dem fünfzehnten und sechzehnten Jahrhundert wiederfindet. Da die Verbindung der Russen mit der griechischen Welt in Folge des Einfalls der Mongolen gehemmt war, so wäre diesem Umstand, dieser Isolirung die Originalität der Slavo-russischen Ornamentation, die ihren eigenen Charakter, verschieden vom byzantinischen und dem davon abstammenden romanischen Stil hat, zuzuschreiben.

Der keltisch-scandinavische Einfluss ist so zweifellos bei den Dokumenten im Charakter derjenigen, die wir hier wiedergeben, zu erkennen, dass es überflüssig wäre, dies besonders hervorzuheben. Ohne den asiatischen Einfluss zu rechnen, hat der Geschmack der Russen so viele Modificationen erfahren, dass man daran zweifeln könnte, ob ihr nationaler Stil wirklich ihr Eigenthum ist und ob ihnen eine wirkliche Originalität zuzuschreiben sei. Es wäre jedoch ein Irrthum, ihnen dies abzustreiten. Man findet in den slavisch-russischen Resten einen Geist der Anordnung, der Vertheilung, der Composition von Verschlingungen mit Figuren gemischt, der diesen geistreichen, kräftig gehaltenen Ornamenten, die viel mehr als nur Vignetten sind, einen eigenen wirklich nationalen Charakter verleiht. Es giebt in der That nicht ein einziges Motiv auf unserer Tafel, das nicht eine logische Construction, die man im Nothfall schmieden könnte, zeigt. Man kann dies selbst bei den alt-slavischen Initialen constatiren, die man jetzt als Schriftbänder verwendet und die in der russischen Ornamentation dieselbe Rolle spielen, wie die kufischen Sprüche in der Ornamentation der Perser und Araber.

Die Slavo-russischen Manuscripte tauchen im elften Jahrhundert auf und finden sich bis ins achtzehnte Jahrhundert, allein der eigenartige Charakter des russischen Ornaments ist nur vom zwölften bis zum sechzehnten Jahrhundert unvermischt erhalten. Vom siebzehnten Jahrhundert an macht sich der abendländische Geschmack geltend. Wir werden jedoch in dieser Beziehung verfahren, wie die Gründer des Kunst- und Industrie-Museums der Schule von Moskau, die, indem sie an der Hand der Materialien eine Geschichte der Arbeiten in Russland schrieben, darin die nationalen Produkte vom zehnten bis achtzehnten Jahrhundert aufgenommen haben. Es erscheint uns interessant, zu beobachen, wie der Geschmack einer Nation sich ändern und wie zugleich das nationale Genie noch sehr häufig unter fremden Einflussen zur Geltung kommen kann.

Da Nicolaus Vassilieff seinen Zeichnungen keine Notizen beigefügt hat, so können wir nur durch Analogie ihre wahrscheinliche Herkunft angeben. Dieser Analogie begegnet man in einer gewissen Anzahl von Manuscripten der kaiserlichen Bibliothek in St. Petersburg, und zwar in einem Psalmbuch aus dem vierzehnten Jahrhundert, Nro. 3, einem Brevier, Nro. 8, einem Menologium, Nro. 14, beide ebenfalls aus dem vierzehnten Jahrhundert.

RUSSE

Imp. Firmin Didot & Cie Paris

≟

RUSSISCH.

Ornamente des XII. bis XV. Jahrhunderts, Schriftverzierungen und ciselierte Arbeiten.

Tafel in Grisaille.

(Siehe die Notiz auf der Tafel mit dem Zeichen des Bügeleisens.)

Unter den Produkten, welchen die Ausstellung in Moskau vom Jahr 1882 ihren so grossen Erfolg verdankte, nahm die Juwelier- und Goldschmiedekunst den ersten Rang ein. Nach Aussage aller Besucher, sagt de Vogüé in einer in der „Revue des deux mondes" veröffentlichten Studie, bilden sie den bemerkenswerthesten Theil jener Ausstellung.

„In diesem Land trägt alles zum Erfolg des Goldschmieds bei; abgesehen von der frommen Munifizenz, die unaufhörlich die Kirchenschätze bereichert, nehmen alle Gewohnheiten des russischen Lebens seine Thätigkeit in Anspruch; die Zeichen der Aufmerksamkeit des Herrschers, die Zeichen der Ergebenheit, die ihm seine Unterthanen entgegenbringen, der Gemeingeist, die Jubiläen nach einer gewissen Anzahl von Dienstjahren, die Jahresfeste, alles findet in Russland durch einen fortwährenden Austausch sehr werthvoller Kunstgegenstände seinen Ausdruck."

De Vogüé sagt ferner: Was den Erfolg der Ausstellung von 1882, wonach die russischen Goldschmiede ohne Rivalen dastehen, ausmacht, das ist das Wiederaufleben der alten Kunst, des nationalen Stils, den die archäologischen Studien ungefähr seit einem Vierteljahrhundert wieder zur Geltung brachten.

Während mehrerer Jahrhunderte war die nationale Kunst gleichsam erstickt durch die Imitationen der abendländischen Kunst. Als aber die eigentlich russische Kunst, die alte Kunst, diejenige, die ein natürliches Produkt der Russen ist, auf den merkwürdig ciselirten Platten, auf den Karaffen, den Samovar's mit ausgebauchtem, von alterthümlichen Thieren bekröntem Körper, auf dem matten Silber der Inschriftbänder in alt-slavischen Lettern wieder zum Vorschein kam, verstand Jedermann den dekorativen Werth dieser Ornamente im nationalen Stil, die ihrem Charakter nach der grossen Architektur angehören und die zugleich so vollständig den Arbeiten in edeln Metallen angepasst sind.

Man kann den Reichthum, den dieses Genre entfaltet, beurtheilen bei Betrachtung der Hostienteller No. 4 und 7, mit ihren Bordüren No. 8 und 9, der rechteckigen Flächen No. 11 und 12, die ganz von einer in allen ihren Theilen zusammenhängenden Verzierung bedeckt sind, der Ecken No. 1 und 10, der Blumen No. 2, 13, 17, 18, 20 und 21, der Initialen No. 15 und 16 und der Fragmente No. 3, 5, 6, 14, 19 und 22.

Der grösste Theil dieser Motive gehört dem dreizehnten und vierzehnten Jahrhundert an. Einige lassen den asiatischen Einfluss erkennen, sie stammen aus dem fünfzehnten Jahrhundert; dies sind No. 7, 10, 13, 17, 19, 20 und 22.

Die Beispiele haben wir dem Skizzenbuch von Nicolas de Vassilieff entnommen.

RUSSIAN

RUSSE

RUSSISCH

RUSSISCH.

Goldschmiedekunst, gravirte und ciselirte Ornamente, Rosetten und Bordüren von Hostientellern.

Diese Beispiele bilden die Fortsetzung der Tafeln mit dem Zeichen des Bügeleisens, des Huts und der Ratte. — Ihre Herkunft, die dieselbe ist, wurde in der ersten jener Notizen angegeben.

Der Charakter dieser Ornamente, die mehr oder weniger alt sind und dem sogenannten nationalen Stil mehr oder weniger nahe stehen, zeigt trotz des fremdländischen Einflusses ein Hauptverdienst, durch welches der Geist eines Volkes fortfährt, sich geltend zu machen: Alle diese symmetrischen Dekorationen, bei denen jede Verzierung das Resultat einer verständigen Anordnung und Massenvertheilung ist, zeigen in ihren Verschlingungen eine stets logische Construction und eine auffallende Klarheit, so verwickelt sie auch sein mögen. Das Aussehen ändert sich, der Reichthum ist verschieden, allein die Dekoration ist immer rhythmisch.

Von diesem Gesichtspunkt aus könnte man beinahe sagen, dass die Russo-Slaven keinem fremden Einfluss unterworfen waren; ausserdem scheinen sie denselben nur zugelassen zu haben als Leute von Geschmack, denen der Reiz neuer Formen, die gewissermassen auf die andern „gepfropft“ werden können, nicht entgeht. Der Künstler obgleich er bedauerlicherweise die Frische des alten nationalen Stils beeinträchtigte, indem er glaubte, denselben durch die, je nach der Zeit aus dem Orient oder dem Occident eingeführten Formen zu verbessern, hat trotzdem aus diesen Typen Nutzen zu ziehen verstanden, indem er sie dem natürlichen Geschmack des Stammes anpasste. Der nationale Geist hat die Anwendung der verschiedenen Formen der Ornamente für seine Zwecke so fest geregelt, dass man trotz aller Umbildungen stets und im Allgemeinen mit Leichtigkeit die Slavo-Russischen Produkte erkennt.

RUSSISCH.

Ziselirungen und Ausmalungen.

Füllungen, Bordüren, Bänder, Ornamententheile, Vignetten.

Diese Motive, welche einer Dekorationsweise angehören, die nicht mehr ganz den Charakter des ursprünglichen nationalen Stils trägt, sind immerhin noch sehr interessant. Sie sind im allgemeinen gut componirt, glücklich angeordnet und man begegnet bei einer gewissen Zahl dieser Verschlingungen keltischen Grundformen, die bald durch byzantinisches Blattwerk bereichert, bald durch das Spiel leichter Arabeskenranken belebt sind. Der grösste Theil dieser Verschlingungen trägt den Charakter guter Schmiedeisenarbeiten, die ebensoviel Verständniss für den Entwurf der Verzierung, wie für die Art ihrer Anordnung bedürfen. Man kann hier beobachten, dass, da die Elemente dieser Verzierungen sehr einfach sind, ihr Reichthum in der Verschiedenheit der Combinationen liegt. Alles ist darin Erfindung, die Nachahmung der Natur spielt keine Rolle. Bei diesen rein verstandesmässigen Compositionen fühlt man keine wirkliche Frische und doch fühlt man auch keinen Verfall. Diese Typen finden gewissermassen ihre Erneuerung in sich selbst, durch die reiche Erfindungsgabe des Künstlers, der dieselben ohne Anstrengung und, wie wir dies bei der Tafel mit dem Zeichen des Bajonetts bemerkten, so handhabt, dass er den verschiedenen Typen ein Siegel der Einheitlichkeit aufdrückt, durch welches sich stets der natürliche Geschmack einer künstlerischen Rasse kundgiebt, die weiss, was sie will, es mag sich um die einfachsten oder die reichsten Verzierungen handeln: nämlich Geist, Klarheit und Rhythmus.

Diese Motive stammen aus derselben Quelle, wie diejenigen der Tafel mit dem Zeichen des Bügeleisens.

RUSSISCH.

Ciselirungen.

Ornament-Knoten, Ecken, Bordüren und Flächendekoration.

Diese Dokumente gehören zu der Serie der Tafeln mit dem Zeichen des Bügeleisens, des Huts, des Bajonetts und der Ratte, deren Herkunft auf der ersten dieser Tafeln angegeben ist. Wie wir bemerkt haben, erhielt sich trotz der Entartung der nationalen Typen ein gewisser Grundgeist bei allen diesen Produkten. Diese Verschlingungen tragen immer den Stempel der Logik, indem sie Bänder bilden, die die Festigkeit einer wirklichen Construction, mit Durchbrechungen, wie sie in der Holzindustrie beliebt waren, zu haben scheinen. Dieses Bestreben des als Constructeur geborenen Dekorateurs, verleiht diesen Produkten den Character der Einheitlichkeit, der sich bei den Umbildungen des Stils nicht verleugnet und umso bemerkenswerther ist, als die Russen durch ihre geographische Lage zwischen zwei grossen Strömungen zu wählen hatten, die, wenn nicht entgegengesetzt, so doch in vielen Punkten verschieden waren; was die Russen auch den Künsten Asiens entlehnt haben mögen, so haben sie doch die Verzierung ihrer Goldschmiedewaaren weder den Fayencen der Perser, noch den unzusammenhängenden Motiven, die sich stets bei den indischen Flächenverzierungen wiederholen, entnommen; sie greifen ebensowenig zu den Verschlingungen der Zellenemails Chinas und Japans, wie sie sich mit den zerstreuten Motiven der Lackarbeiten und der Porzellanwaaren begnügen.

Man kann sagen, dass die Slavo-Russen, indem sie Ornamente anwendeten, die den Character des im Geschmack unserer Dekorateure des sechzehnten und siebzehnten Jahrhunderts bearbeiteten Holzes tragen, thatsächlich im Sinn ihres nationalen Instincts gehandelt haben, obgleich ihr wirklich nationaler Stil hiedurch eine bedeutende Beeinträchtigung während dreier Jahrhunderte erhielt. Immerhin kommt jedoch in den geistreichen Combinationen, die wir wiedergeben, der angeborene Geschmack nicht weniger zum Ausdruck als in den alten Manuscripten und bei den alten Goldschmiedearbeiten. Man kann sogar beobachten, dass, wenn auch der Compositeur bei diesen, auf massive Gegenstände ciselirten Ornamenten beabsichtigte eine Dekoration zu schaffen, die durch ihren Charakter an die Schreinerarbeiten erinnert, er doch denselben einen eigenen Ausdruck zu verleihen verstand. Es ist im allgemeinen kein geringes Verdienst, durch die dekorativen Formen nicht nur dem verwendeten Material gerecht zu werden, sondern dasselbe auch in der vortheilhaftesten Weise zur Geltung zu bringen. Diese Eigenschaft, die viel seltener ist als man gewöhnlich annimmt, verleiht diesen kleinen Arabesken noch einen besonderen Werth

RUSSISCH.

Ciselirungen. Ecken und Bordüren.

Diese Tafel vervollständigt die Serie der Ornamente aus verschiedenen Epochen, die den slavo-russischen Goldschmiedearbeiten zur Verzierung dienten; die Herkunft dieser Motive wurde in dem Text der Tafel mit dem Zeichen des Bügeleisens angedeutet; die Entwicklung dieses Genres ist auf den Tafeln mit den Zeichen des Hutes, des Bajonnetts, der Ratte und der Hebemaschine gegeben, während die für diese Ornamente sich eignende Bemalung aus den, der slavo-russischen Kunst angehörenden Tafeln mit den Zeichen der Bürste und der Trommel, sowie der armenische Motive enthaltenden Tafel mit dem Zeichen der Sense ersichtlich ist.

Diese sechste Tafel bringt nützliche Anhaltspunkte für die Verwendung dieses Genres, und die Praktiker wissen den Werth derartiger Ecklösungen von Bordüren, die durch ihre geistreiche Mannichfaltigkeit und ihre grössere oder geringere Bedeutung sich gleichsam für alle Zwecke eignen, wohl zu schätzen. Diese Ornamente, die nicht mehr den Stempel des primitiven Stils tragen, erinnern bald an asiatische Produkte, bald an europäische aus der zweiten Hälfte des sechzehnten und der ersten Hälfte des siebzehnten Jahrhunderts. Sie zeigen manchmal in Folge lokaler Einflüsse Anordnungen, in denen das Holz in mehr oder weniger ausgesprochener Form als Constructionselement dient. Wie wir schon bemerkt haben, fühlt man in allen diesen kleinen Compositionen die Fortdauer des nationalen Geschmacks und des ursprünglichen Charakters, die sich trotz aller Umbildungen dieses originellen Stils in den logischen Entwicklungen der Verschlingungen erkennen lässt. Diese Grundeigen-

schaft lässt sich bis in die conventionelle, durch unser fünfzehntes Jahrhundert beeinflusste Flora, die die slavo-russischen Goldschmiede in ihre Dekorationen einführten, verfolgen.

In den Händen dieser Goldschmiede erhalten die Ciselirungen dieses Genres manchmal eine an das Gebiet der Plastik anklingende Fülle der Zeichnung, wie man dies aus den wenigen hier wiedergegebenen Fragmenten sehen kann; ausserdem sind die slavo-russischen Ornamente trotz ihrer symmetrischen Regelmässigkeit niemals fade. Diese liegt in dem Geiste des Künstlers und nur durch sie wird sein Auge befriedigt, allein es ist immer eine reiche, belebte Regelmässigkeit. Es ist mit diesen dekorativen Anordnungen wie mit dem Rhythmus der Gesänge dieses Volks, in dessen Stimme die Harmonien liegen.

ARMENISCH.

Manuscriptverzierungen.

Diese Motive stammen aus einem Evangelienbuch, dessen noch nicht veröffentlichte Ausmalungen Prisse d'Avesnes aufnehmen liess und über die er nur die Notiz: „Armenisch, sechzehntes Jahrhundert" gegeben hat. Wir können daher den Aufbewahrungsort dieses Manuscripts nicht angeben. Ist es, um nur die Hauptorte anzuführen, in den Klöstern von Sanahin, von Haibat und von Sevan, die vom elften Jahrhundert an in Armenien der Wissenschaft und der Bildung als Zufluchtsstätten dienten, ausgeführt worden? Ist das Original in Asien geblieben, befindet es sich in der Bibliothek der Mechitaristen von Venedig oder in dem berühmten Kloster von Saint-Lazare, das im achtzehnten Jahrhundert durch Mechitar gegründet wurde und das so viele derartige Schätze enthält? Wir können darüber nichts sagen; sicher ist nur, dass der Charakter dieser Ornamente armenisch ist und dass sie aus einer sehr guten Epoche stammen.

Das oben angeführte Jahrtausend gibt jedoch nur das Datum der Herstellung des Manuscripts und keineswegs des Stils der Ornamente, die allem Anschein nach einer viel frühern Epoche angehören. Um sich von dem Alter einiger dieser Typen zu überzeugen, genügt es, dieselben neben diejenigen eines in Kleinasien gegen 800 gemalten griechischen Manuscripts zu stellen, von dem wir auf der greco-byzantinischen Tafel mit dem Zeichen der Pfanne in Nro. 2, 3 und 4 drei Motive geben. In diesen Beispielen, sowie in den spätern, tritt der asiatische Einfluss immer mehr hervor. Immerhin ist bemerkenswerth, dass trotz der indopersischen Einflüsse, die in den meisten der vignettenartigen Motive so fühlbar sind, die Dekorationen der Armenier einen ihnen eigenen Charakter bewahrt haben. Sie hatten andere Nachbarn, die wahrscheinlich zur Erhaltung desselben beigetragen haben: Man findet in diesen Verschlingungen eine dem slavo-russischen Geschmack verwandte Anordnung. Der Miniaturmaler, der diese reichen Ornamente, die die Fülle mit der Zartheit verbinden, erfunden hat, ist ein ausgezeichneter Künstler, dessen Vignetten alle, für die Ausführung in emaillirtem Gold nothwendigen Bedingungen erfüllen, und es gibt kaum Vorbilder für Goldschmiedearbeiten, die reizender wären als diese.

Aus der Verwandtschaft, die sich zwischen der dekorativen Anordnung dieser armenischen Produkte und den slavo-russischen Ornamenten erkennen lässt, kann auch auf dem Gebiete der Bemalung auf eine Aehnlichkeit zwischen beiden geschlossen und demgemäss die für die Ciselirungen der russischen Goldschmiedearbeiten geeignete Farbgebung festgestellt werden. Diese Vorbilder sind besonders geeignet, die verschiedenen Arten der Verwendung dieses Genres, die ohne Beeinträchtigung seines Charakters möglich sind, zu zeigen.

MITTELALTER.

Dekoration der Manuscripte durch Imitation emaillirter Goldschmiedearbeiten.

Manuscriptmalereien vom XV. Jahrhundert.

Diese Manuscriptillustrationen, denen einige flandrische Goldschmiedewaaren beigegeben sind, die zu der Serie der vereinzelt auf der Tafel mit dem Zeichen der Schnalle dargestellten Gegenstände gehören, tragen deutlich den Charakter der italienischen Goldschmiedearbeiten des fünfzehnten Jahrhunderts; sie bilden ein Glied jener Serie von gemalten oder ausgeführten Verzierungen, deren Grundcharakter wir unterscheiden gelernt und dadurch eine historische Entwicklung der Goldschmiedekunst ungefähr vom zehnten bis achtzehnten Jahrhundert erhalten haben. Man kann darin die Entwicklung einer speciell europäischen Richtung verfolgen, die sich durch die Anwendung des Reliefs kennzeichnet und wesentlich von dem seit den Zeiten des Islam den Persern und Indiern gemeinsamen Typus abweicht. Diese Asiaten verwendeten für ihre Emails nur Flachornamente, wie man dies auf unsern Tafeln, die die Inschriften eines Corans (Tafeln mit den Zeichen des Thermometers und der Winde), persische und indische Dolche (Tafel mit dem Zeichen des Arms) und die Thibetanischen Kupferarbeiten (Tafel mit dem Zeichen der Spielkarten) wiedergeben, sehen kann.

Bei uns dagegen werden in fortschreitender Bewegung die Details der Goldschmiedearbeiten durch Anwendung des Reliefs belebter. Während des Mittelalters, und so lange die Goldschmiedekunst den Stempel der bizantinischen Vorbilder trägt, treten diese Bereicherungen nur schwach zu Tage, allein mit der skythischen Bewegung weicht durch die Anwendung der farbigen Steine, der mehr oder weniger hohen Reliefs und der auf den Gegenstand aufgesetzten Filigrane, die Goldschmiedekunst wesentlich von derjenigen der Alten, die nur die Tafelemails der Aegypter und Griechen gekannt hatten, ab. In Folge der künstlerischen Erziehung der Goldschmiede sah man nach und nach die Drahtornamente, die nur einen gewissen Geschmack und die Handfertigkeit des Arbeiters erforderten, verschwinden; an Stelle der Filigranarbeiten traten die ciselirten, mit feinem Blatt- und Rankenwerk versehenen Ornamente, die von Künstlern, die alle Fortschritte der Industrie benützten, ausgeführt wurden; nachdem auf diese Weise die Filigranarbeiten dazu beigetragen hatten, eine Verzierung zu schaffen, deren Hauptschmuck in kräftigen Ranken im Charakter derjenigen des XI., XII. und XIII. Jahrhunderts bestanden, gelangte man bei fortschreitender Verfeinerung des Gewerbes dahin, dass nur noch durch gefasste Edelsteine und Perlen verzierte Reliefciselirungen mit oder ohne Anwendung von Email hergestellt wurden. Sodann fügte man dem durchscheinenden und undurchsichtigen Email die eingebrannten Glasmalereien nach Art der Emails von Limoges bei, so dass das ganze Rankenwerk nur noch die Fassung für die kleinen, in die Geschmeide eingefügten Gemälde bildete. Endlich kam man, wie dies hier ersichtlich ist, dahin, die durchbrochenen Arbeiten mit der grössten Feinheit zu behandeln, so dass dieselben nichts mehr mit den alten, durch die Säge hergestellten Durchbrechungen zu thun hatten; sie wurden in Modellirung hergestellt und auf energisch gefärbten Grund aufgesetzt.

Die auf unserer Tafel gegebenen Beispiele sprechen so sehr für sich selbst, dass es überflüssig ist, sie näher zu beschreiben; man unterscheidet leicht die Motive, bei denen die Ornamente als Bas-Reliefs auf Metallgrund hergestellt und diejenigen, bei denen die Ranken durchbrochen und auf Sammtgrund aufgesetzt sind, wesshalb wir nur eine Bemerkung über diese Vorbilder machen wollen, nämlich, dass diese Dekorationen ausser den, aus dem Alter der Manuscripte, denen sie entnommen sind, sich ergebenden Daten, dieselben in sich selbst tragen; man vermisst darin die eigentliche Kartusche, die man nahe daran war zu erfinden, und die so nützlich war, um alle die alten ornamentalen Formen zu erneuern und eine immer nothwendiger werdende Abwechslung hineinzubringen; allein man war in diesem letzten Stadium der italienischen Frührenaissance erst dahin gelangt, Kartuschen im Genre des heraldischen Schilds, oder in Medaillonform, oder in der rechteckigen Form der kleinen Gemälde zu componiren.

Diese Dokumente stammen aus folgenden Manuscripten:

Nro. 1. Römisches Missale aus dem fünfzehnten Jahrhundert. Bibl. der Brera in Mailand.

Nro. 11. Gradualbuch aus Siena. Von Girolamo da Cremona gemaltes Blatt.

Nro. 2, 7 und 10. Initiale N und Fragmente vom breiten und schmalen Rande eines Blattes der Bibel des Mathias Corvin; Bibl. des Vatikan in Rom.

Nro. 3. Codex Nro. 323 der Bibl. des Prinzen Barberini in Rom.

Nro. 4, 5, 6 und 9. Chorbücher der Kathedrale von Florenz. Sechzehntes Jahrhundert. Chorgesangbuch. Fragment eines von Fra Eustachio gemalten Blattes.

Nro. 8. Brevier des Kardinals Grimani. Bibl. von San Marco in Venedig. Von Hans Memling gemaltes Blatt.

Die historische Zusammensetzung unserer Ornamente im Genre der emaillirten Goldschmiedewaaren oder der zur Emaillirung geeigneten Motive ist auf unseren ganz oder theilweise diesem Genre gewidmeten Tafeln folgende:

VIII, IX	Jahrhundert, Tafel mit dem Zeichen	des Liters.
X	„ „ „ „ „	des Scharniers.
VIII, XII	„ „ „ „ „	des Siebs.
VIII, XII	„ „ „ „ „	der Heugabel.
VIII, XIII	„ „ „ „ „	des Tornisters.
XIII	„ „ „ „ „	des Hängeschlosses.
XII, XIII, XIV	„ „ „ „ „	des Stössers.
XV	„ „ „ „ „	des Würfels.
XV	„ „ „ „ „	des Domino und der Milchkanne.
XV	„ „ „ „ „	des Betts und des Hanswursts.
XV, XVI	„ „ „ „ „	des Schlittschuhs.
XV, XVI	„ „ „ „ „	des Gewehrhahns und der Epaulette.
XVI	„ „ „ „ „	der Bürste.

Die Serie der Tafeln in Camaïeu aus derselben Quelle umfasst:

XVI	Jahrhundert, Tafel mit dem Zeichen	des Brennbocks.
XVI	„ (zweite Hälfte) „	der Kette und der Schnalle.
XVI, XVII, XVIII	„ Tafel mit dem „	der Schraube.

RENAISSANCE.

Emaillirte Juwelierarbeiten. XV. und XVI. Jahrhundert.

Diese Tafel und die, die Fortsetzung hiezu bildende mit dem Zeichen des Betts, sind das Resultat einer Auslese, die meist in italienischen, sowie zum Theil in flämischen Manuscripten gehalten wurde. In ihrer Zusammenstellung bilden sie eine wirklich historische Sammlung, die umso werthvoller ist, als man die Juwelierarbeiten jener Epoche beinahe nur vom Hörensagen oder aus den Beschreibungen in Inventarien kennt, die weit entfernt sind, das erste Bedürfnis des Mannes vom Gewerbe zu befriedigen, „zu sehen, von was man spricht".

Die Illustrationen der Manuskripte der zweiten Hälfte des fünfzehnten und der ersten Hälfte des sechzehnten Jahrhunderts verdanken wir Miniaturmalern, die, nach einer Tradition, an die wir hier nur zu erinnern brauchen, ihre Erziehung in den Ateliers der Goldschmiede Italiens erhalten haben; dieses Medaillon, diese Agraffe etc., die in eine grössere Dekoration eingefügt sind, erhalten sehr häufig den vollen Ausdruck ihres ursprünglichen Charakters, sobald sie aus der Umrahmung herausgenommen und von den Zuthaten befreit werden.

Was uns zu dieser Sammlung von Geschmeiden veranlasst hat, waren die Thatsachen, die wir konstatirten, als wir die berühmten Chorbücher der Kathedrale von Sienna und besonders die des Liberale di Giacomo da Verona, der 1466 nach Sienna kam und daselbst in dem Zeitraum von neun Jahren fünf Chorgesangbücher herstellte, studirten. Dieser Miniaturmaler, der ein wirklicher Meister in der Composition der Darstellungen ist, welche er in diesen Chorbüchern von sehr grossem Format in den Initialen, die, wie man weiss, 15—20 cm hoch sind, anbrachte, wurde unter der Leitung jener Meister von Padua und Verona, von denen wir hier nur Mantegna anführen wollen, der als Dolmetscher des classischen Alterthums so bekannt war, ausgebildet. Liberale di Giacomo, der, wir wiederholen es noch einmal, durch die Gemälde in grossem Stil, die er in seine Initialen einfügte, berühmt geworden ist, hatte ein ganz besonderes Hilfsmittel für die Illustration der Blätter seiner grossen Chorbücher gefunden, indem er vollständige Werke der Bijouterie, die sich nie mit den umgebenden Verzierungen verschmelzen und von denen wir jedes Stück auf den Auslagen der Bijouterieladen finden können, in dieselben einsetzte. Da aus der Art dieser Stücke sicher hervorgeht, dass Liberale die Technik des Gewerbes vollständig kannte, dass ausserdem die von ihm so dargestellten Stücke in natürlicher Grösse wiedergegeben sind, so erhält man aus seinen Werken und aus denen seiner Nachahmer, die mehr oder weniger dieser seiner Richtung folgten, wie Giovanni di Giuliano, Boccardi da Firenze, genannt „il Boccardino Vecchio", der Dominikaner Fra Eustachio, Attavante, Litti di Filippo Corbizi, der Mosaiker und Miniaturmaler Monte di Giovanni, Antonio di Girolamo etc., eine Sammlung von Schmuckgegenständen, deren Echtheit nicht in Zweifel gestellt werden kann. Die Schmucksachen des Liberale, die im Charakter ihrer Zeichnung noch ganz an die Antike erinnern, stellen sich mit allen Hilfsmitteln der Industrie zur Zeit des Meisters dar, indem wir die verschiedenen Arten der Emailmalerei, die Anwendung von Perlen, deren Zahl sich bei seinen Nachfolgern, die dieselben mit farbigen Steinen zusammenstellen, vermehrt, etc. darin wiederfinden. Diese verschiedenen Stücke, die in horizontale oder vertikale Bänder eingefügt sind und deren Zeichnung häufig erkennen lässt, dass es sich um mehrere, zu demselben Schmuck gehörende Stücke handelt, die Anhangetäfelchen, die Medaillons, die Busennadeln und selbst die geistreich variirten Knöpfe, die für sich oder als Nadelköpfe verwendet wurden, sind lauter Dinge, die so sehr in die Augen fallen, dass wir darüber nichts weiteres zu sagen brauchen. Nur die Herkunft dieser Dokumente ist von Wichtigkeit, denn sie liefert die Garantie, dass nichts bei der Darstellung dieser Geschmeide modificirt wurde, dass wir sie so, wie sie sind, aus ihrer Umgebung herausgenommen haben.

Chorbücher der Kathedrale von Sienna, Gradualbuch und Chorgesangbücher. — Nro. 1, 2, 3, 10, 11, 12, 16, 18, 19, 21.

Chorbücher der Kathedrale von Florenz. Nro. 7 und 22.

Römisches Missal aus dem fünfzehnten Jahrhundert, Bibl. der Prinzen Barberini in Rom. Nro. 4, 14, 17 und 20.

Brevier des Kardinals Grimani, Bibliothek San Marco in Venedig. Nro. 8, 9, 13 und 15. Wir verweisen in Betreff dieser flämischen Bijouterien auf die Notiz der Tafel mit den Zeichen des Betts.

RENAISSANCE.

Emaillirte Juwelierarbeiten. XV. und XVI. Jahrhundert.

Unter dem Einfluss und der Leitung der Meister von Pisa, Padua, Verona und der Colonie der Florentiner vollzieht sich die grosse Bewegung der Renaissance hauptsächlich im Sinn der Rückkehr zu dem classischen Alterthum; immerhin geschah dies nicht ohne einige Neigung zum Naturalismus, indem manchmal die gothische Kunst, der sich selbst Giotto unterworfen hatte, nachgeahmt wurde. Man findet noch häufig Anhänger derselben bei den Siennesen und einigen florentinischen Künstlern. Das flämische Contingent, das zu den italienischen Werken kam, hatte ohne Zweifel viel Antheil an der Dauer dieser Geschmacksrichtung, denn es ist gewiss, dass der Tauschhandel, der mit den flämischen und italienischen Goldschmiedearbeiten betrieben wurde, und der während des fünfzehnten Jahrhunderts äusserst lebhaft war, dazu beitrug, dass die beiden Richtungen sich gegenseitig modifizirten.

Die flämischen Beispiele, die wir in dieser Serie geben, sind ausschliesslich dem berühmten Manuscript der Bibliothek von San Marco in Venedig, dem Brevier des Cardinals Grimani entnommen und unsere Geschmeide finden sich auf den von Hans Memling gemalten Blättern: derselbe brachte jedoch die Juwelierarbeiten nicht in Verbindung mit Phantasieornamenten, sondern ganz selbständig auf diesen Blättern an, da er fand, dass dieser schöne Schmuck in seiner Nacktheit vollständig genügend sei. In dieser flämischen Juwelierkunst tritt der Naturalismus oft in voller Freiheit auf; eine Blume allein, oder eine Blume, an der eine Perle hängt, beweglich wie ein grosser Thautropfen, der sich von ihr loslöst, bilden ein prächtiges Geschmeide von zartem, bezaubernden Glanz. Die in solcher Weise dargestellten flämischen Juwelierarbeiten sind vollständig authentisch; diese Geschmeide haben existiert; der Maler, der in Brügge war, hatte die Originale vor Augen und zu seiner Verfügung, denn unter den Juwelieren wie Guillaume Sanguin, Jean Pentin und Louis Leblasère von Brügge, war der letztere sein bester Freund. Man kann sogar weiter gehen: Hans Memling, der 1458 in der kleinen Stadt Damme bei Brügge geboren wurde, und von dem man sagt, dass er als Soldat in der burgundischen Armee stand, der die Schlachten bei Morat, Granson und Nancy mitgemacht hätte und der endlich für Philipp den Guten ein Gebetbuch, das sich in der Königl. Bibliothek in der Haag befindet, gemalt hat, überliefert uns in diesen Geschmeiden vielleicht einen Theil des berühmten Schatzes von Karl dem Kühnen, dem Prächtigen, der nach den Rechnungen seines Haushalts „fünfzehn Goldschmiede von Brügge, siebzehn von Brüssel, vier von Liège, vier von Lille, zwei von Arras, zwei von Dijon, drei von Paris, zwei von Brügge und je einen von den Städten Douai, Mons, Malines, Saint-Omer, Abbeville und Corbie," beschäftigte, ohne die Kaufleute von Florenz, von Lucca, Genua und Venedig, die Verkäufer seltener Stücke, Wechsler, Wucherer und Pfandleiher zu rechnen, mit denen er Geschäfte machte und die ihm prächtige Geschmeide und Vasen verkauften, und endlich ohne die bemerkenswerthen Goldschmiede von Köln und den rheinischen Städten im Allgemeinen zu zählen. Die „gardes des joyaux de Monseigneur" haben Listen hinterlassen, die Hundert und Hundert Dinge erwähnen, die unsere Augen nie wiedersehen werden, von denen man sich jedoch ungefähr einen Begriff machen kann, bei Betrachtung der feinen, durch Memling gemalten Juwelierarbeiten; derselbe gehörte einem der bedeutendsten Mittelpunkte der Fabrikation jener Epoche an und hatte sicher diese Industrie in Burgund beobachtet, wo man alle Launen der Mode kannte, wo jeder die Gelegenheit suchte, auf den Festen zu glänzen, indem der Herzog selbst das Beispiel hiezu gab. Von allen damals verwendeten Steinen war der geschätzteste und gesuchteste der Diamant, den man wenig beachtet hatte, so lange man ihn nicht zu schleifen, zu poliren und à jour zu fassen verstand. Die Perlen fanden sich häufig in den Juwelierarbeiten jener Zeit und zwar mit oder ohne die „fusils" (glänzende Steine); eine grosse, hängende Perle bildete ein Geschmeide. — Jede der Städte mit bedeutender Fabrikation wie Gent, das hauptsächlich der glänzende Mittelpunkt der Goldschmiedearbeiten des Hofes war, hatte gewissermassen eine eigene

Schule, ein specielles Genre in seinen Kunstwerken vertreten. Das Werk von Memling repräsentirt hauptsächlich die feine Juwelierkunst von Brügge.

Unter den hier dargestellten Stücken unterscheidet man leicht die Applikations-Geschmeide wie Nro. 2 in durchscheinendem Reliefemail, das ein Corsettschmuck gewesen zu sein scheint, den Gürtel Nro. 21, der als Rosenkranz diente; ebenso erkennt man daneben Broschen von jeder Form, Ohrgehänge, Nadelköpfe und einfache Knöpfe. Ferner findet man einige dieser kleinen Geschmeide, die man wie Nro. 67 als Halsgehänge trug und die zur Stunde des Gebets, wo man sich auch befinden mochte, als Heiligthum dienten. Endlich stellt Nro. 7 mit dem Osterlamm eine kleine, heilige Tafel dar, die in vollem Metall hergestellt und nach dem Princip der Emails von Limoges dekoriert ist. Das bemerkenswerthe Stück Nro. 27 von Liberale di Giacomo zeigt eine Initiale, ein M nach gothischem Muster mit drei Grundstrichen, deren mittlerer unterbrochen ist, um dem Maler zu gestatten, in dem Buchstaben die Scene der Heimsuchung der h. Elisabeth durch die Jungfrau unterzubringen; (die in dieser Weise und zu diesem Zweck unterbrochenen Buchstaben sind in jener Epoche sehr häufig); diese Tafel voll Charakter gleicht jenen schönen „Pacem“, aus denen Künstler wie Masa Finiguerra durch Niellirung allein Meisterwerke gemacht haben. Hier hat man ein vollkommeneres Bild, als es eine monochrome Gravirung geben kann, so dass dieses schöne, emaillirte Stück, dessen Ornamente selbst in Reliefemail hergestellt sind, und das ausserdem durch Edelsteine und Perlen bereichert ist, ein Pacem von bedeutendem Interesse bildet. Die Dimensionen der Originalmalerei entsprechen dem Format der bekannten Pacem: 17 cm Höhe.

Die Herstellung dieser verschiedenen Gegenstände geben wir in folgendem mit dem Bemerken, dass z. B. bei einer Sammlung, die einen einzigen Titel trägt, wie das Gradual von Sienna, an dem jedoch verschiedene Künstler nach einander gearbeitet haben, der Charakter der Verzierung je nach dem Autor sich ändert; so unterscheidet sich das Band Nro. 15, das einem durch den Florentiner Fra Eustachio gemalten Blatt entnommen ist, von den Zeichnungen des Liberale di Giacomo u. s. f.

Chorbücher der Kathedrale von Sienna, Gradualbuch und Chorgesangbücher die Nummern 1, 2, 3, 5, 6, 9, 10, 11, 12, 17, 18, 19, 20, 23, 26, 28, 31, 33, 34, 35, 36, 37, 41, 43, 44, 48, 49, 59, 51, 5[illegible], 54, (anstatt 34 unten), 55, 56, 58, 50, 62, 63, 65, 68 und 69.

Chorbücher der Kathedrale von Florenz Nro. 7, 15, 22, 24 und 27. Bibl. Laurentiana Nro. 57.

Kleines Missal aus dem Ende des fünfzehnten Jahrhunderts. Bibl. der Prinzen Barberini in Rom. Nro. 16, 60 und 66.

Bibliothek der Herzoge von Urbino in Rom. Nr. 21, 45 und 46.

Brevier des Matthias Corvin in Rom. Nro. 61 und 64.

Missal des heil. Ambrosius in Mailand. Nro. 38.

Brevier des Kardinals Grimani, Bibl. von San Marco in Venedig. Nro. 4, 8, 13, 14, 25, 29, 30, 32, 39, 40, 42, 52 und 67.

RENAISSANCE.

Ornamentation der Manuscripte des XV. Jahrhunderts.
Florentiner Schule.

Diese Fragmente zeigen aufsteigende Rahmen der Blätter eines Manuscripts, in welchem Marziano Capella über die „Noces de Mercure et de la Philologie“ und über die „Sept arts libéraux“ spricht und in dem sich ausserdem verschiedene Werke von Fortunaziano, von Alano, vom Bischof Albaldo, von fra Vittore, von Abacio und von Beda finden. Die Bemalungen sind von dem berühmten Florentiner Miniaturmaler Attavante, dem Unterzeichner des Buchs, das sich in der Bibliothek des h. Marcus in Venedig befindet.

In seinem schönen Werk „la Renaissance en Italie et en France“ (Didot, 1885) sagt Eugène Muntz, dass sich im fünfzehnten Jahrhundert die Miniaturmaler streng von den Malern, denen sie manchmal den Vortritt streitig machen, unterscheiden, und als Specialisten auftreten. Unter diesen Specialisten hat sich Attavante besonders in einem Genre hervorgethan, das unter seinen Händen nicht mehr untergeordnet ist, sondern die hohe Kunst in reduciertem Maassstab, d. h. in Miniatur behandelt.

Zu einer Zeit und in einem Land, in dem die griechischen und römischen Schriften in so grosser Zahl abgeschrieben wurden, wo die Schriftsteller des Tags sich an diese Quellen hielten, war es für die Miniaturmaler ein fein gefühltes Bedürfniss, die Methode der Illuminirer des Mittelalters, die einheimische Flora, sowie die belaubten Zweige der letzten Periode des Spitzbogenstils zu verlassen und die Verzierungen durch elegante Arabesken zu ersetzen, deren Reinheit, Klarheit und Abgewogenheit die Hauptgrundlage des neuen Stils wurden; sie brachten hiedurch die Ornamentation in wirkliche Harmonie mit dem antiken, oder durch das Alterthum beeinflussten Text.

Das Zeichen zu dieser Reform wurde für die Miniaturmalerei, sowie für die anderen Künste in Florenz gegeben. Die Miniaturmaler Cosmus von Medicis und sein Sohn Peter waren die ersten, die unter dem Einfluss der antiken Kunst arbeiteten, indem sie in ihre Bordüren von schöner und regelmässiger Anordnung neue Elemente, wie Geschmeide, Münzen, Cameen, Initialen und mythologische nackte Figuren mischten.

In Manuscripten, wie die von Marizano Capella, in denen der Olymp in Florentiner Costümen dargestellt ist, war der Anachronismus der Costüme ausserdem ein Hilfsmittel für die dekorative Pracht, wie man dies hier auf der feinsten der Füllungen beobachten kann, bei welcher das schöne Laubwerk in Grisaille auf Goldgrund durch reich bemalte Figuren in Medaillons bereichert ist. Die Figur oben stellt einen Merkur dar und zeigt, in welcher Weise man damals mythologische Personen behandelte.

Attavante scheint, indem er griechische und römische Sculpturen, von denen er Meisterwerke in den Sammlungen der Medicis bewundern konnte, mehr die Reinheit der Zeichnung als eine glanzvolle Composition angestrebt zu haben; seine durchaus antike Anmuth und Begeisterung nähern ihn ausserdem viel mehr der griechischen als der römischen Kunst. Bei Betrachtung des eigenartigen Spiels dieses Laubwerks und der Zwischenräume, die darin zur Aufnahme eines, mit irgend einer Figur belebten Medaillons ausgespart sind, muss man bemerken, dass die eigentlichen Cartouchen, welche in der europäischen Dekoration vom sechzehnten Jahrhundert an einen so ausgedehnten Platz einnehmen sollten, noch nicht erfunden waren und dass die Quellen für dieses Genre den Ornamentisten des fünfzehnten Jahrhunderts fehlten.

Diese Compositionen der Ränder der Manuscripte, die bei solchen Meistern eine wirklich neue Feinheit und Eleganz erreichten, bildeten, wie dies Muntz ebenfalls ausspricht, einen der mächtigsten Factoren für den Aufschwung der Renaissance. Die Bücher, die leicht transportabel waren, wurden in die Ferne getragen, um ihre reichen Lehren zu verbreiten und die Strömung, die z. B. Attavante, dem ständigen Künstler des glänzenden Königs von Ungarn, Mathias Corvin, zu gute kam, war im Jahr 1483 so stark, dass Thomas James, Bischof von Dol in Bretagne, die grössten Opfer brachte, um von Attavante zu erlangen, dass er für ihn allein ein Missale bemalte, das heute eines der Kleinode des Schatzes der Kathedrale von Lyon bildet.

RENAISSANCE.

Manuscript-Ornamente. XV. Jahrhundert. Florentiner Schule.

Diese Tafel bildet die Fortsetzung zu der mit dem Zeichen des Milchtopfs. Sie liefert mit ihren Füllungen und Initialen die verschiedenen Elemente der Verzierungen, mit denen Attavante die Blätter des berühmten Manuscripts der Bibliothek von San Marco in Venedig umrahmt hat.

Attavante, von dem Eugen Muntz sagt, dass „dessen Unterricht mehr als jeder andere dazu beitrug, die Miniaturmaler mit den den alten Vorbildern eigenen Schönheiten vertraut zu machen", scheint uns (in diesem Punkt weichen wir von der durch den gelehrten Autor der „Renaissance in Italien und Frankreich" ausgedrückten Ansicht ab) in der Illustration des Manuscripts des Martianus Capella ein um so interessanteres Beispiel der Dekoration geliefert zu haben, als dieselbe freier und klarer in der Composition ist, als diejenige, welche man in dem wunderbaren durch Matthias Corvin ausgeführten Missale in der Bibliothek von Brüssel findet. Wenn sich in letzterem Manuscript mehr Geschick in der Ausführung, mehr Reichthum, mehr Verschlingungen finden, so treten uns die Rahmen der Blätter des Martianus mit einer dekorativen Freiheit und einer verhältnissmässigen Einfachheit der Mittel entgegen, die uns den Bedürfnissen des Stils, von dem Attavante in seinen Miniaturen wirkliche Vorbilder geliefert hat, mehr zu entsprechen scheinen.

Trotz der geistreichen Fruchtbarkeit dieses rasch arbeitenden Künstlers können wir ihn jedoch nicht als Erfinder betrachten. Als Zeitgenosse aller Vorläufer und Schöpfer der grossen italienischen Renaissance spielt er unter ihnen gewissermassen die Rolle eines Wiedererweckers der alten Ornament-Formen, deren Reiz er durch die feste und geschmeidige Eleganz seiner Zeichnung, jedoch beinahe ohne andere Initiative, als die, die sich nur auf die Details erstreckt, zur Geltung gebracht hat; im Ganzen kann man die Schüchternheit dieses Meisters erkennen, der für die Dekorateure der Schule von Fontainebleau, die die Kartusche, die Attavante noch gar nicht benützte, in die dekorativen Ornamente einführte, schon veraltet erscheinen musste. Sein Hauptverdienst als Dekorateur liegt in der wirklich vortrefflichen Anordnung und Zeichnung seines Rankenwerks und von diesem Gesichtspunkt aus geben wir dem venetianischen Manuscript den Vorzug vor dem von Brüssel.

Damit man sich einen Begriff von der Anordnung der Umrahmung der Blätter des Manuscripts von Martianus Capella machen kann, fügen wir oben in $^1/_5$ der natürlichen Grösse den Plan eines verzierten Blattes bei; mit Hilfe dieses Anhaltspunkts kann man erkennen, wie es uns möglich war, die verschiedenen Theile dieser Dekoration zu trennen, ohne Beeinflussung der Details, da jedes der Motive, sowohl in Betreff der Zeichnung als der Farbgebung vollständig unabhängig von den übrigen ist. Man kann sich hievon durch folgende Angaben ein Bild machen: Wir bezeichnen die fünf aufrechten Füllungen, aus denen die Tafel mit dem Zeichen des Milchtopfs zusammengestellt ist, der Reihenfolge nach mit den Nummern 1, 2, 3, 4 und 5 und fügen bei, dass die schmalen Horizontalfüllungen den obern Theil des Rahmens einnehmen, dass die breiteren unten sind; ferner machen wir

darauf aufmerksam, dass der Platz der mit der Bordüre direct verbundenen Initiale in dem kleinen Plan angegeben ist.

1) Der aufrechte Rahmen Nro. 1 mit goldenen Ranken auf abwechselnd blauem und rothem Grund gehört zu Nro. 19 der vorliegenden Tafel und zu der Initiale Nro. 8, deren grüner Grund damastartig bemalt ist.

2) Der aufrechte Rahmen Nro. 2 mit rothem und blauem Grund und goldenen Ranken befindet sich auf demselben Blatt wie Nro. 11.

3) Der aufrechte Rahmen Nro. 3, Grund in Blau und Gold, mit Grisaille-Ranken auf Blau und blauen Ranken auf Gold, steht zusammen mit Nro. 4 und mit dem Fragment der aufrechten Füllung Nro. 1 der vorliegenden Tafel.

4) Der aufrechte Rahmen Nro. 4 mit rothem und blauem Grund und Goldranken gehört zu Nro. 21 und zu der Initiale Nro. 7.

5) Der aufrechte Rahmen Nro. 5 mit Goldgrund und Grisaille-Ranken steht mit dem Fragment des schmalen Rahmens Nro. 6, sowie mit Nro. 3 der vorliegenden Tafel zusammen.

Wir können noch andeuten, dass das Fragment der aufrechten Füllung Nro. 18 zu derselben Umrahmung wie Nro. 17, das den untern Rand bildet, sowie zu der Initiale Nro. 9 gehört.

Die kleinen fortlaufenden Bordüren Nro. 2, 5, 16 und 20 liefern Motive, die geeignet sind, Flächen ohne Relief im Genre des Grundes der Initiale Nro. 8 zu verzieren. Die Typen von bärtigen, orientalisch gekleideten Männern, die man in den Initialen sieht, tragen den Charakter der Abbildungen von alten Philosophen, wie sie die Italiener des fünfzehnten Jahrhunderts darstellten. Man nimmt an, dass das Bildniss der Initiale R, Nro. 12 mit rasirtem Bart und einer Lorbeerkrone das des Martianus Capella sei. Wir haben die heraldische Verzierung der Schilde nicht berücksichtigt. Die Schildform ist überall ausgesprochen, bei einigen ist sogar in der Mitte die Verstärkung derselben angedeutet.

Diese Verzierungen sind manchmal durch naturalistisch behandelte, leicht schattirte Kinderfigürchen belebt, die damals an Stelle der drapirten Figuren des Mittelalters traten und sich wie Lichterscheinungen von den energischen Grundtönen abheben.

Charpentier lith.

RENAISSANCE.

Gemalte Dekorationen aus der ersten Hälfte des XVI. Jahrhunderts. Italien.

Florentiner Schule, die Camaïendekorationen.

Wir mussten diese Tafel durch eine Anzahl Fragmente verschiedener Herkunft ergänzen, weil wir die in ihrer Art ausgezeichneten Motive, die den Hauptstoff liefern, vorherrschen lassen wollten. Diese Motive, Nro. 1, 14 und 15 die Gesammtansichten und die Nummern 4, 7 und 10, die Bruchstücke von Initialen geben, gehören der Florentiner Schule an, die durch einen der berühmtesten Meister, Monte di Giovanni, der 1500—1528 in Blüthe stand, vertreten ist. Er war einer der tüchtigen Meister, die in der Miniaturmalerei die Kenntnisse verwertheten, die sie in der Werkstätte des Goldschmieds erworben hatten, die jedoch bei Monte noch eine weitere Ausdehnung dadurch erfuhren, dass dieser Ausmaler zugleich hervorragender Mosaikarbeiter war. Sicher verdanken wir dieser letztern Eigenschaft die bemerkenswerthe Fülle seiner Schöpfungen. Die Ausleger des Vasari sagen über diesen Meister Folgendes: „Zu seinen hervorragenden Eigenschaften tritt noch die stets grossartige Anlage der Composition seiner Scenerien und der Anordnung des Hintergrunds, die künstlerische Drapirung der Kleidungsstücke, die Bewegung und die geschickte Gruppirung der Figuren; seine, der der gewöhnlichen Miniaturmaler ganz entgegengesetzte „Manier", die freie und überlegte Anwendung der Farbe, bei der der Pinselstrich wie bei den im Grossen arbeitenden Malern sichtbar ist, und endlich eine malerische Anordnung des Chiaroscuro und der Farben, die sich glücklich vereinigen, um seinen kostbaren Malereien eine einheitliche Wirkung zu verleihen. Der wirkliche Werth des Monte liegt in der Art, wie er seine Falten modellirt, in der stets in allen Theilen correcten Zeichnung, in einem vollständig natürlichen Ausdruck der Gesichter, die häufig Aehnlichkeit mit denen des Domenico Ghirlandajo haben, jedoch glühendere Farben zeigen. Mit diesen künstlerischen Vortheilen vereinigt er noch die Geschicklichkeit, die Grazie und die Vorzüge eines vollkommenen Miniaturmalers, dessen peinliche Feinheit er, wenn nöthig, zur Anwendung bringt. Die Blumen, die Pflanzen und die Thiere sind in seinen Darstellungen in vollständiger Naturnachahmung wiedergegeben. „Wir konnten", sagen zum Schluss diese Ausleger, „nicht umhin, diese Eigenschaften unseres ausgezeichneten Miniaturmalers hervorzuheben, weil sein Name, und man kann dasselbe von seinen Werken sagen, bis heute unbekannt geblieben waren. Wir sind überzeugt, dass die aufgeklärten Leute, die diese Arbeiten prüfen, mit uns finden werden, dass diese Lobeserhebungen nicht übertrieben sind."

Diese Ausleger vergessen aber immerhin anzuführen, dass Monte di Giovanni di Favilla, wie wir es sagten, neben dem Miniaturmaler zugleich ein Mosaikarbeiter war, auch sprechen sie gar nicht von der Ornamentik des Meisters. Es gibt jedoch wenige Ornamente, die einen ausgeprägteren Charakter tragen; sie verbinden mit der Grazie die Kraft, sie lassen die Bekanntschaft des Meisters mit dem antiken Akanthus erkennen, den er jedoch mit Freiheit, mit dem wirklichen Genie eines Goldschmieds behandelt. Die beiden Camaïen in kräftigen Tönen, von denen das eine blau in rothem Rahmen, das andere roth in blauem Rahmen ist, liefern ein wirkliches und tüchtiges Vorbild für die Anwendung dieses Genres, und wir denken, dass es überflüssig wäre, Weiteres über den schönen Charakter dieser beiden Initialen, denen wenige ebenbürtige in Manuscripten zur Seite stehen, zu sagen. Wir haben in diesen Produkten ein ganz directes Resultat der tüchtigen Ausbildung der Mosaikarbeiter, die, nur über beschränkte Mittel verfügend, wissen, dass man, um die farbigen Dekorationen zu variiren, nicht in jedem Gemälde, auf jedem Stück alle Hilfsmittel der Farben anwenden darf, sondern dass man ganz im Gegentheil für jedes von ihnen einen vorherrschenden, sehr ausgesprochenen Ton wählen muss, um durch die Gruppirung eine wirkliche Abwechslung zu erhalten. Diese Grundgesetze sind den farbengeübten Völkern, wie den Chinesen und den Japanesen, sehr bekannt; sie erzielen durch eine selbst zufällige Gruppirung ihrer Produkte jene, in ihrer Gesammtheit bezaubernden Bilder, von denen unsere Augen stets entzückt sind, im Gegensatz zu dem Eindruck, den unsere eigenen Erzeugnisse nur zu häufig hervorbringen. Die Nummer 14 ist gleichfalls eine Initiale, ein M mit drei Grundstrichen, die der Componist beibehalten hat, da er bei der Anordnung seines Gesammtbilds durch den mittleren nicht gestört wurde. Dieser schöne Buchstabe in architectonischer Zeichnung ist ebenfalls in

kräftigem Camaïeu behandelt, das durch seine Einheitlichkeit einen glücklichen Contrast gegen das vielfarbige Gemälde bildet. Das Bild stellt die Versuchung von Jesus durch den Teufel dar. Alle diese Miniaturen des Monte di Giovanni stammen aus den Chorbüchern der Kathedrale in Florenz.

Die Fragmente Nro. 2, 6, 8 und 9 sind der Epoche des Liberale di Giacomo und dem Gradualbuch der Kathedrale von Sienna entnommen.

Nro. 13 und 16 in neuerem Charakter stammen aus den Chorgesangbüchern der Kathedrale von Florenz und finden sich auf den von Antonio di Girolamo gemalten Blättern.

Das schöne Fragment Nro. 3, sowie die Nummern 11, 12 und 17 stammen aus den Chorbüchern der Certosa von Pavia in der Bibliothek der Brera zu Mailand.

Nro. 5 stammt aus dem Missal von Klemens VII, das in der Bibliothek des Palazzo Chigi in Rom aufbewahrt wird.

RENAISSANCE.

XV. und XVI. Jahrhundert, Randverzierungen von Manuscripten. Versetzte Blumen, symbolische Dekorationen.

Nachdem die Ornamentation der Architectur bei den Monumenten des sogen. Flambojantstils mit Zuhülfenahme naturalistisch gehaltener Pflanzenformen die bekannte Entwicklung durchgemacht hatte, mussten die Manuscriptmaler zu denselben dekorativen Hilfsmitteln greifen. Diejenigen der zweiten Hälfte des fünfzehnten und eines Theils des sechzehnten Jahrhunderts haben, indem sie sich mit der Freiheit des Malers dem Naturalismus hingaben, diesem Genre ein ganz eigenes Aussehen und einen ganz besondern Reiz verliehen. Die Blumendekorationen sind hauptsächlich in der Weise angeordnet, dass Blumen oder Früchte mit leichten Stengeln unabhängig von einander auf dem Grundton, der die Ränder bedeckte, zerstreut waren und so bald einem gemalten Gegenstand und noch häufiger dem mit Vignetten bereicherten Text als Rahmen dienten.

Die Elemente dieser Ornamentation sind alle einheimische, so dass man darin mit besonderem Gefallen das spitzige und ausgezackte Blatt der Distel unserer Cathedralen, die Rose, die Levkoje, die Nelke unserer Gärten, die Erbsenblüthen unserer Felder, den Borretsch, das Mäuseohr, Stiefmütterchen, Veilchen, Gänseblümchen etc. etc. erkennt. Die Schmetterlinge unserer Felder und die Vögel unseres Klimas beleben diese Welt, die uns ganz heimisch ist, von dem durchsichtigen Körper der Wasserjungfer bis zu dem Flecken den unsere Mücken setzen, von der an den Zweigen unserer Bäume hängenden Raupe bis zu der Schnecke, die durch unsere Weinberge kriecht.

Dieses Genre hat kein anderes Gesetz, als das des Geschmacks. Die Nummern 1, 7, 8, 9, 11, 13, 14, 15, sind fragmentarische Beispiele der Hilfsmittel, deren man sich bediente, um die breiten oder schmalen Ränder der Blätter der Manuscripte zu verzieren, sowie der Art, in welcher man häufig die natürliche Färbung und die conventionellen Bemalungen anwendete. — Nro. 1 und 15 Vögel und Blumen in naturalistischer Behandlung wechseln mit Ranken von goldkäferfarbig bemalten gezacktem Blattwerk ab. Nro. 9 und 14. Grosse, mit zerstreuten Blumen bedeckte Ränder. — Nro. 7 und 13. Schmale Ränder, die durch Reihung von Blumen und Knospen ausgefüllt sind. Nro. 11. Langgezogener Stengel eines Erdbeerstrauchs mit Früchten, der durch Wiederholung eine fortlaufende Spirale erzeugt. Nro. 8. Initiale aus gezackten Blättern Grau in Grau gemalt und mit einer in den Naturfarben gemalten Blume verziert. Nro. 12. Monogramm Christi. Diese Motive stammen aus dem römischen Brevier, genannt das »Bréviaire du Cardinal Grimani«. Dieses berühmte und wichtige Manuscript ist von flämischer Hand. Man kann seine Schönheit bemessen, wenn man weiss, dass Künstler, wie Hans Memling, Gérard d'Anvers und Lieven de Gand daran gearbeitet haben. Dieses Manuscript wurde nach dem Jahr 1471 ausgeführt.

Die Ränder der berühmten »Heures d'Anne de Bretagne« sind alle nach dem System der scheinbar zufällig zerstreuten Motive bei absolutem Ausschluss alles dessen, was nicht einheimisch war, componirt. Eines der Hilfsmittel dieser Dekorationsmethode besteht in der Verschiedenheit des Grunds, indem das Gold mehr oder weniger matt und in verschiedenen Tönen gehalten ist.

Nro. 2, 3, 4, 5, 6, 10 und 12 zeigen breite und schmale Ränder des »Office de la Vierge«, eines Manuscripts, angefertigt für Alexander von Medicis, den ersten Herzog von Florenz, der im Jahr 1510 geboren und 1537, einige Monate, nachdem er Marguerite, die natürliche Tochter Karls V., geheiratet hatte, ermordet wurde. Ihre beiden Portraits stehen sich gegenüber. Das Datum dieses Manuscripts ist daher vollständig festgestellt.

Der Italiener verbindet hier mit den versetzten Blumen, Thieren und Insekten Elemente einer ganz andern Art in regelmässiger Anordnung. Cameen in antiker Weise behandelt, sind den Ahnen gewidmet; der Glanz wirklicher Geschmeide ist demjenigen der Pflanzenwelt beigefügt; das wenige ornamentale Laubwerk (siehe Nro. 4) in seiner symmetrischen und kalten Entwicklung steht hinter den reizenden Verschlingungen des ausgezackten Blattwerks zurück.

Die Anwendung der verschiedenen Elemente lässt den feinen Geist des Florentiners des sechzehnten Jahrhunderts, sowohl in der Wahl der Blumen und der belebten Wesen mit symbolischen Anspielungen als in der Bedeutung der Gegenstände selbst erkennen. So sind die Perlen, die in den Geschmeiden vorkommen, bestimmt, an den Namen „Margarita“, die Perle, zu erinnern.

Nro. 10. Bekrönung eines Blatts desselben Buchs, ist mit einem gefassten Granaten verziert, der auf jeder Seite einen grünen Zweig zeigt, der mit einem Band umwunden ist, auf dem das Wort „semper“ geschrieben steht. Die beiden Zweige sind durch einen Erdbeerstengel mit Früchten verbunden. Dieses Manuscript, Codex 1232, gehört der Bibliothek des Prinzen Corsini in Rom an.

Die Devise bei Nro. 16, die um eine blühende Distel gewunden ist, zeigt den französischen Ursprung dieses Beispiels.

RENAISSANCE.

Die Verzierung der Teppiche nach orientalischen Mustern.

Italien. XV. Jahrhundert.

Diese, nach Malereien der Akademie der schönen Künste in Florenz und der Akademie von Ferrara wiedergegebenen Beispiele sind von unbestreitbarem Interesse; das erste mit schwarzem Grund stellt auf einem Gemälde des Ghirlandajo einen Zeltteppich dar, das zweite einen Tischteppich auf dem Gemälde des Carpaccio; die Zeichnung beider trägt einen orientalischen Charakter.

Der Zeltteppich, dessen gewobenes Ornament an eingelegte Arbeit erinnert, zeigt eine Verzierung von einer zugleich ruhigen und doch gewissermassen üppigen Wirkung; dieselbe wird erzielt durch die wohlverstandene regelmässige Vertheilung der Wiederholungsmotive, deren verschiedene Zeichnungen geistreich gruppirt sind und die, durch die Rolle, die das Weiss in diesen Ornamenten spielt, trotz ihrer Zartheit von dem Schwarz nicht erdrückt werden. Wir hatten bei Besprechung der pompejanischen Malereien Gelegenheit, von der Eigenschaft des tiefen Schwarz und den durch Anwendung von Weiss auf demselben erzielten Wirkungen zu sprechen. Hier tritt das Weiss sowohl in fester Zeichnung in einigen Hauptlinien, als auch in zerstreuten, leichten weissen Punkten auf, die sich in der rothen Zeichnung eingeschlossen finden, oder die Begrenzung der rothen Zeichnung im schwarzen Feld bilden; es ist das in einzelnen Theilen kräftig, in den andern in der bescheidensten Form auftretende Weiss, das dieser Verzierung ihren besondern Glanz verleiht. Das Beispiel ist wirklich vortrefflich, wenn es sich bei bescheidenen Mitteln um die Dekoration ruhiger Flächen handelt, welche jedoch, wie dieses Zelttuch, das dazu bestimmt ist, die Gegenstände und Figuren, denen es als Hintergrund dient, hervortreten zu lassen, von wesentlichem Einfluss auf die gute Wirkung der Gesammtdarstellung sind.

Der Tischteppich, der aus Sammt besteht und mit Stickereien verziert ist, ist ganz anderer Art. Die Zeichnung besteht aus Arabesken, die Bordüre, welche die Hauptverzierung bildet, zeigt eine Reihung ähnlicher Motive, die nur durch Drehung variirt sind; ihr Charakter ist in der Hauptsache persisch und nimmt, wie dies häufig mit den Arabesken in den Händen der Perser der Fall ist, einen vegetabilischen Charakter an. Mit dem Centralmotiv, dessen Mitte etwas byzantinischen Anklang zeigt, verhält es sich ebenso.

Die Verzierung dieses reichen, mit Fransen besetzten Teppichs liefert offenbar eines der besten Beispiele für dieses Genre; sie zeigt einen feinen Geschmack und es liegt wirklich Kunst in den Stickereien der Bordüre mit ihren glücklich verschlungenen Ranken. Die Farben, welche sich auf die Bordüre und das Centralmotiv concentriren, verschaffen diesem Teppich ein dekoratives Leben von der besten Wirkung; die sich an das Mittelstück anschliessenden Ranken, die aus Goldfäden hergestellt sind, wusste der Künstler durch einige Füllungen an den Enden in feiner Weise zu bereichern. Auf diese Weise ist die Kraft des Sammtgrunds in seiner imposanten und meisterhaften Einheitlichkeit in der That in keiner Weise beeinträchtigt.

RENAISSANCE.

Umrahmungen in architectonischem Charakter. Emaillirte Goldschmiedearbeiten.

Manuscriptmalereien, XV. und XVI. Jahrhundert.

Die Vorliebe der italienischen Maler des fünfzehnten Jahrhunderts für den architectonischen Aufbau und ihre Theilnahme an der grossen Bewegung der Renaissance im Sinne der Antike musste sich auch unter den Manuscriptmalern ausbreiten; der architectonische Aufbau, der zu den ornamentalen Ranken hinzukam, bereicherte die Umrahmung der Miniaturen und errang von der zweiten Hälfte des fünfzehnten Jahrhunderts an eine immer grössere Bedeutung; im sechszehnten Jahrhundert stand er in Frankreich in voller Gunst. Die meisten der Typen für Manuscriptbordüren in architectonischem Charakter sind der Goldschmiedekunst des Jahrhunderts entlehnt.

Die Goldschmiedearbeiten der zweiten Hälfte des fünfzehnten Jahrhunderts haben ein ganz anderes dekoratives Aussehen als die Kunstgegenstände des dreizehnten und vierzehnten Jahrhunderts; nicht allein die Formen sind verschieden, sondern es ist auch keine Rede mehr von dem undurchsichtigen Email mit ausgesparter Zeichnung noch von den schönen Schmelzmalereien mit vertieftem Grund.

Bei der Goldschmiedekunst, um die es sich hier handelt, sehen wir die auf Metall gemalte Emaillirung nach dem System der limousinischen Künstler hergestellt, welche die Darstellungen und Ornamente nach einem, erst aus der zweiten Hälfte des fünfzehnten Jahrhunderts stammenden Verfahren ausführten; hierauf folgen die durchscheinenden und undurchsichtigen Emails in Glas auf einer Unterlage von Metallplättchen, gefasste farbige Steine und hervortretende Perlen. Versilberung tritt mit Vergoldung gemischt auf, das Metall ist nach allen Systemen ciselirt, in Hoch- und Flachrelief, ohne die Inkrustirungen und Niellirungen, die damals sehr im Gebrauch waren, zu zählen. Endlich führte man in diese polychromen Goldschmiedearbeiten werthvolle Materialien, Korallenmoose, Porphyre, Lasursteine, Serpentinsteine etc. ein und bildete daraus mehr oder weniger wichtige Glieder dieser kleinen Architectur.

Künstler ersten Ranges haben sich mit diesem Genre beschäftigt, und die Typen zu dieser polychromen Goldschmiedekunst geliefert, indem sie alle Hilfsmittel des Gewerbes anwendeten und Materialien jeder Art einführten. Ein authentisches Beispiel, das in dem Schatz der Kathedrale von Mailand aufbewahrt wird, gibt ein genaues Bild von dieser luxuriösen Industrie; es ist ein Werk des Lombardo Caradosso, Goldschmied, Ciseleur, Graveur für Edelsteine und Münzen, der unter den Päbsten Julius II., Hadrian VII., Leo X. und Clemens VII. gearbeitet hat; es ist eine ciselirte goldene Pacem mit Säulchen und Giebeln in Lapis-Lazzuli, von bemerkenswerther Eleganz und Vollkommenheit der Arbeit.

Beispiele dieser Art von Goldschmiedekunst sind in den öffentlichen und Privatsammlungen mindestens ebenso selten, wie die Geschmeide jener Zeit; auch hier ergänzt die Manuscriptmalerei, was in dieser Richtung fehlt, und die hier wiedergegebenen Beispiele stellen abermals fest, dass die Dekorateure, welche die Architectur der Goldschmiedekunst anwendeten, die Ateliers dieser Gewerbe durchlaufen haben.

Da wir, so weit möglich, auf einem Blatt die Hauptzüge dieses historischen Genres geben wollen, so haben wir zwischen die grossen vollständigen Umrahmungen Motive eingeschoben, die leicht nach diesen zu ergänzen sind; ferner haben wir um das Band, das zwischen diesen Goldschmiedearbeiten und dem architectonischen Aufbau der grossen Malerei besteht, vor Augen zu führen, einen zwischen beiden stehenden Typus eingefügt. Dieses Beispiel, Nro. 1 und 2, ebenfalls als Miniaturmalerei behandelt, bildet im Original ein vollständiges Gemälde, dessen beide Enden wir wiedergeben; der innere Theil bildet einen Saal, dessen perspectivische Verkürzung jedoch an der Façade sehr wenig fühlbar ist, da die Profile der Bekrönung und des Sockels in geometrischer Trockenheit wiedergegeben sind.

Um das Gesammtbild dieses Gemäldes zu vervollständigen, geben wir zunächst folgende Notizen: Der Zwischenraum zwischen den seitlichen Pfeilern misst hier 3½ cm, der Raum zwischen den beiden mittleren 7 cm. Bekrönung und Sockel gehen ununterbrochen durch. Die Handlung stellt nach der Inschrift im Sockel das durch Josua gefeierte Osterfest der Israeliten dar; die goldene Bundeslade ist auf einem Marmoraltar, auf dem das Feuer angezündet ist, aufgestellt, die Israeliten knien auf beiden Seiten dieser regelmässigen Verzierung, deren beide Enden wir hier sehen.

Diese Bemalung eines Blatts findet sich in einer, im Vatikan zu Rom aufbewahrten, und aus der Bibliothek der Herzoge von Urbino stammenden lateinischen Bibel des fünfzehnten Jahrhunderts. Der Charakter der Architektur dieses Buchs liess lange glauben, dass es ein Werk des Raphael sei, allein man hat sich der Ansicht, die Rosini in seiner Geschichte der italienischen Malerei vertritt, angeschlossen und betrachtet diese Malereien als von fra Carnevale (Bartolomeo Corradino), einem bekannten Maler der römischen Schule stammend, der in Urbino zu Anfang des fünfzehnten Jahrhunderts geboren wurde und gegen 1478 gestorben ist.

Das Motiv Nro. 10 gehört ebenfalls einem gemischten Genre an; es stammt aus dem Manuscript Nro. 365 der Vatikanischen Bibliothek in Rom, das Dantes göttliche Commödie enthält. Dieses prächtige Buch hatte Friedrich, dem ersten Herzog von Urbino gehört, und wurde 1482 geschrieben; man theilt die Malereien der umbrischen Schule zu; das Medaillon in dieser Umrahmung stammt aus demselben Bande.

Die Nummern 4, 5, 6, 8, 9 und 13 sind dem Manuscript Nro. 1015 der Bibliothek Corsini in Rom entnommen, die kleinen Fragmente Nro. 3 und 12 stammen aus einem Gebetbuch des fünfzehnten Jahrhunderts, Ms. in 8° mit dem Wappen von Croy, Bibl. nat. Nro. 296. Da die Architektur deutliche Anklänge an Nro. 7 und 14 zeigt, so kann man durch diese Beispiele das Gesammtbild ergänzen. Dieses letztere Manuscript, ebenfalls der Bibl. nationale gehörig, ist ein „Praeces piae“ in 8° aus dem sechzehnten Jahrhundert, Nro. 304, 40 schöne Miniaturen enthaltend, von denen 21 einen architectonischen Rahmen zeigen. Es gibt eine Menge derartiger Gebetbücher aus dieser Zeit, die zu derselben Sammlung gehören und meist französische Werke zu sein scheinen.

RENAISSANCE.

Architektonische Compositionen in dekorativem Charakter.

Die menschliche Figur in einer conventionellen Verzierung.

Malereien und Miniaturen, XV. und XVI. Jahrhundert.

Nro. 1.

Fragment einer Manuscriptseite aus der »göttlichen Komödie«, von Dante, für einen Herzog von Urbino ausgeführt (Bibliothek des Vatikan).

Diese luxuriöse Verzierung dient dem Paradies als Titelblatt; sie bildet einen geschickt in Perspective gesetzten Peristyl, der beim Original eine Miniatur, Dante Beatrice dem Paradies zuführend, enthält.

Dieser reiche Aufbau ist von Giulio Clovio oder Giulio Grovata, genannt Clovio, der zuerst Schüler des Girolamo dai Libri und hierauf des Giulio Romano war. Er wurde 1498 geboren und starb 1578.

Nro. 2.

Fragment der Umrahmung eines Blatts aus einem Manuscript des fünfzehnten Jahrhunderts; Bibliothek der Minerva in Rom.

Diese Construction besteht aus einer Serie von Nischen mit musicirenden Engeln. Die Reihe ist nur durch die sich gegenüberstehenden Wappen von Peter II., Herzog von Bourbon und Anna von Frankreich, der Tochter Ludwigs XI., die im Jahr 1474 die Gemahlin dieses Bourbon wurde, unterbrochen.

Nro. 3.

Die heilige Helena, Mutter des Constantin mit dem wahren Kreuz, das sie nach der Legende in den Ruinen eines heidnischen Tempels entdeckte. Diese Malerei ist von J. V. Melem. Wir führen auf der Tafel »Mittelalter« mit dem Zeichen des Federmessers an, aus welchen Gründen wir die fingirten Architecturen dieser Art als in die Domäne des Ornaments gehörend, betrachten. Dieses Beispiel, bei dem die Architectur eine so hervorragende Stelle einnimmt, scheint uns geeignet, in dieser Beziehung als Beleg zu dienen. Wir wissen nicht, ob dieser Melem mit Henri Melein, dem zur Zeit Carls VII. in Bourges wohnenden Glasmaler in verwandtschaftlicher Beziehung stand.

Nro. 4.

Fragment der Umrahmung einer Miniatur, Manuscript Nro. 1015 der Bibliothek des Prinzen Corsini in Rom.

Dieses Dokument, dessen Phantasiearchitectur italienischen Charakter trägt, stammt aus dem sechzehnten Jahrhundert. Die Freiheiten dieses Genres boten den Dekorateuren manche Hilfsmittel, wie dies die beiden hier nebeneinanderstehenden Beispiele erkennen lassen. Nro. 4 umrahmt eine Darstellung »das geistige und das weltliche Leben«. Die Rahme besteht auf jeder Seite aus einem Paar Säulen, die durch leichte Construktionsbänder vereinigt sind, von denen das obere durch abgerundete Ecken unterstützt ist, während das untere nur aus einem perspectifisch dargestellten Treppenabsatz besteht, auf dem der Sockel der Säulen ruht.

Nro. 5.

Umrahmung eines Blatts, die sich mit der Miniatur im Innern zu einem kräftigen perspectifischen Gesammtbild verbindet. Sowohl diese Nro. 5 wie auch Nro. 4 stammen aus demselben Manuscript, der Nummer 1015 der Bibliothek des Prinzen Corsini in Rom. Das Motiv, von dem wir nur ein Bruchstück wiedergeben, stellt das Trio: St. Dionisius in bischöflichem Gewand, mit der einen Hand den Bischofsstab, mit der andern seinen mit der Mitra bekleideten Kopf haltend, St. Rustikus und St. Eleutherius dar. Wenn in der Wahl der Elemente der Architectur dieses Rahmens eine Absicht lag, so wäre es die, daran zu erinnern, dass man nach der Heiligengeschichte des Jakobus de Voragine aus dem dreizehnten Jahrhundert Dionysius, den Einwohner von Athen »Richter in Areopag« nannte, nach dem Stadttheil, in welchem seine Wohnung lag. Da in diesem »Areopagus« ein Tempel des Mars stand, so würde die Bordüre an diese heidnische Umgebung erinnern.

Nro. 7 und 9 tragen einen ähnlichen Charakter und stammen aus derselben Quelle.

Nro. 6.

Votiv-Gemälde von Israel von Meckenem. Dieses Gemälde ist mit Geist und Geschick componirt, der perspectivische Einblick ist viel tiefer als der bei der Nische und doch hat es der Künstler verstanden, durch die Vereinigung der Bogen im Scheitel der Füllung an die classische Nische zu erinnern.

Nro. 8.

Votiv-Gemälde bei dem die bis zum Gürtel dargestellte Hauptfigur sich von einem als Mittelgrund dienenden Rahmen in rein architektonischem Charakter abhebt; derselbe dient als Vermittlung zwischen der Figur der Heiligen und einer reizend freien Landschaft. Die Flamländer verschaffen sich durch diese Art der Anordnung die Mittel, sich ihrer Vorliebe für den Naturalismus hinzugeben. Diese Malerei ist von B. de Bruyn.

Nro. 10.

Votiv-Gemälde. Füllung, die anscheinend den Flügel eines Triptychon bildete. Das System ist dasselbe wie bei der Anordnung von Nro. 8, nur bedeutend vereinfacht. Eine schmucklose Steinmauer in der Höhe der Brust dient als Uebergang zwischen der Figur im Vordergrund und einer Landschaft mit weitem Ausblick. Der Kopf der Heiligen hebt sich von dem duftigen Grund dieser Landschaft ab, wodurch diese Composition eine merkwürdige Annäherung an die japanesischen Traditionen zeigt. In der That sieht man auf den japanesischen Tafeln Gestalten in derselben Anordnung, jedoch ohne die vermittelnde Mauer, in ganzer und halber Figur, deren Köpfe sich von dem fernen Hintergrund einer Landschaft, deren Horizont in der Höhe derselben liegt, abheben. Dort im fernen Orient wie hier bei den letzten Malern des westlichen Mittelalters sind die gleichartigen Compositionen von demselben Instinct geleitet, nämlich dem Naturalismus, der jedoch noch einen conventionellen Eindruck hervorbringt. Diese Malerei ist von J. V. Melem.

Die Gemälde stammen aus der Galerie des Königs von Baiern und sind nach der im Jahr 1834 in München gemachten Publikation wiedergegeben.

Firmin Didot & Cie Paris

RENAISSANCE.

Manuscriptverzierungen, XVI.—XVII. Jahrhundert.

Von dem Geiste der Italiener der Hochrenaissance.

Bei Betrachtung eines Missale, des Breviers eines Kardinals, der ein Zeitgenosse Leos X. war, müssen wir die geistreiche Freiheit hervorheben, mit der ein Dekorateur jener Zeit mit kühnem Griff sich entschloss, mit ganz heidnischen Bildern die Blätter eines Buchs in rein christlichem Charakter zu schmücken. Ein Missale ist eine Sammlung, welche Gebete, den Kanon und die Ceremonien der Messe enthält; diejenigen, welche den heiligen Orden angehören, sind genöthigt, alle Tage dieses Buch, das ihnen als Brevier dient, zu lesen. Dem Künstler ist es nun gelungen, ohne irgendwie gegen den innersten Glauben seines Kunden zu verstossen, demselben täglich eine ganze Welt von Bildern vor die Augen zu führen, die besonders für die gelehrten Italiener jener Zeit, welche so begeistert für die Monumente der Alten, für ihre Numismatik, ihre gravierten Steine, ihre Cameen etc. und hauptsächlich für ihre Sagen waren, ausserordentlich angenehm sein mussten.

Die Motive Nro. 1, 3, 4, 5, 7, 9, 10, 12, 13, 17 und 19 stammen von zwei Blättern eines Missale, dessen Einheitlichkeit wir durch die Gruppirung der Nummern hervorheben werden. Dieses Manuscript wurde für den Cardinal Pompejus Colonna, Bischof von Monreale und Vice-König von Neapel, wo er im Jahr 1532 starb, gemalt.

Es ist sein Wappen, ein Oval mit der silbernen Säule, welches in den Centralmedaillons von Nro. 1 und 3 dargestellt und von dem Kardinalshut bekrönt ist. Man liest auf Nro. 3 eine Widmungsinschrift: „Divo cardinali Pompeio Columnae.“ Ms. Nro. 1 der Bibliothek Sciarra in Rom.

Pompejus Colonna war einer jener Prälaten von kriegerischem Geist, welche, wie der Papst Julius II., gegen den sich im Jahr 1512 die Bevölkerung von Rom erhob, von Michel Angelo als „Pensieroso“, mit dem Helm auf dem Kopf dargestellt werden konnten. Er liebte und beschützte ausserdem gelehrte Leute, unter denen er den ersten Rang einnehmen wollte. Man hat von ihm ein Manuscript gebliebenes Gedicht, „de Laudibus mulierum“, das er zu Ehren der Victoria Colonna geschrieben hatte.

Die Tradition schreibt die Bemalungen des Missale dieses Kirchenfürsten dem Raphael zu. Diese Voraussetzung ist jedoch durch nichts anderes, als durch den Geschmack, den diese kleinen Verzierungen zeigen, bestätigt; die Wahl der Motive und ihre Gruppirung erinnern allerdings manchmal an die ornamentalen Darstellungen in den Loggien des Vatikan.

Der Erfinder dieser Blätter und dieser Initialen hat sich vorgenommen, durch diese Vignetten an die ursprünglichen Sphären, aus denen das Christenthum hervorgegangen ist und an die heidnische Welt, in der es sich

verbreitet hat, zu erinnern. Diese historische Reminiscenz, die die Darstellung aus der Mythologie einer verschwundenen, jedoch in der Domäne der Kunst und der menschlichen Schöpfungen ewig jungen und schönen Welt zuliess, erforderte die Wahl besonders charakteristischer Elemente. Die Conception dieser Verzierungen der Blätter ist sehr klar, wir haben darin die Elemente einer ganzen Welt, die der Luft, der Erde und dem Wasser angehörig, in allen ihren Typen heidnisch sind. Nur durch die in den Initialen Nro. 17 und 19 ausgesparten Oeffnungen bemerkt man die Figuren des heiligen Johannes und des heiligen Matthäus, des Vorläufers und des Evangelisten. Diese Oeffnung ist gleichsam ein Fenster, durch welches der neue Tag eindringt, dessen Strahlen alle alten Mythologieen Egyptens, Griechenlands und Roms verschwinden lassen werden.

Bei allen übrigen Beispielen erzählen die Architectur und die Bildhauerkunst, Medaillen und Cameen mit charakteristischen Darstellungen der Reihe nach von dieser Vergangenheit, wie sie zur Zeit des Erscheinens der Evangelien bestand. Die Monumente, der den grossen Gottheiten geweihten Plastik sind darin mit andern Elementen untergeordneter Art verbunden; von den Sphinxen und den geflügelten weiblichen Ungeheuern, Chimären, Harpyen etc. bis zu den Satyren mit den Bockfüssen und den Tritonen mit den durch den schmiegsamen Schwanz der Fische, der an die horizontale Flosse des Delphins erinnert, ersetzten Füssen, sind alle personificirten Fictionen herbeigeholt, um das Bild dieses mit allen Arten von Chimären bevölkerten Universums zu vervollständigen; es sind Erinnerungen an die alten Schreckbilder und an die alte Kindlichkeit unserer Vorfahren, deren Echo durch diese Verzierungen, bei denen die modernen Dekorateure fortfahren, die Figur der Drachen, Greife etc. mit in's Spiel zu ziehen, gewissermassen bis auf uns gekommen ist.

Nro. 1, 4, 9 und 10 gehören den Rändern desselben Blatts an; Nro. 4 befindet sich oben und Nro. 5 dient als Basis. Die Initiale Nro. 17 befindet sich in dem Rahmen.

Die Cameen von Nro. 9 stellen dar: oben die „Venus tritonia“, in der Mitte Daphne durch Apollo verfolgt und in einen Lorbeerbaum verwandelt, unten die Entführung des Ganymed. Die Medaillen zeigen die Entführung der Proserpina und Medea auf ihrem mit Drachen bespannten Wagen.

Die Camee von Nro. 10 stellt Eros oder Cupido dar, den Gott der Liebe, Sohn der Aphrodite, dessen Vaterschaft ungewiss ist, da Venus sich nicht ausgesprochen hat; man gibt ihm als Vater „Ares“ oder Mars, „Zeus“ oder Jupiter, „Hermes“ oder Merkur.

Die Medaillen enthalten die Entführung der Europa und die Verwandlung der „Myrrha“ oder „Smyrna“, der Mutter des Adonis, in Myrrhe.

Nro. 4 hat als Centralmotiv ein Bildniss, das man für dasjenige des Augustus hält. Auf jeder Seite schwimmen Delphine von Kindern bestiegen, von denen jedes einen Windflügel trägt, der symbolisch andeutet, „dass die Wogen und die Schicksale wechselvoll sind.“

Die Tritonen, welche auf Nro. 1 mit Kindern spielen, welche Seemuscheln halten und die Najade von Nro. 17, die ihren schönen Leib zeigt, stellen ebenfalls das flüssige Element dar. Der heilige Johannes erscheint in der Initiale in seiner klassischen Form mit dem Schafsfell bekleidet, das dünne, hölzerne Kreuz in der Hand haltend, in Gesellschaft seines kleinen Lamms.

Nro. 3, 5, 7, 12 und 13 finden sich mit der Initiale Nro. 19 zusammen.

Bei Nro. 12 sieht man eine Siegessäule in der Art der Trajansäule und einen Priapus in Form einer Herme, dessen Darstellung durch die herunterhängende Draperie erleichtert wurde. Kleine Gemälde zeigen hier ein Opfer, dort das Bild eines Feldherrn in asiatischer Behandlung; das Ganze wird durch eine zusammengekrümmte Gottheit in egyptischem Charakter getragen.

Oben auf Nro. 13 zeichnet sich der Löwe der Wüste ab; darunter ist ein Obelisk, der mit Hieroglyphen bedeckt und durch Sphinxe getragen ist; ferner sieht man die Abbildung einer hieratischen Beschwörung; Zeus oder die strahlende Sonne; ein Flussbild, der Nil und seine Ibise; ein Gebäude in griechischer Form, Heiligthum einer egyptischen Gottheit, das von starren Figuren von Göttern mit Menschenkörpern und Thierköpfen begleitet ist und endlich in einem griechischen Rahmen irgend einen Ptolemäos, der in pharaonischer Haltung thront. Nro. 7, ein Fragment desselben Blatts, gibt das Bild eines egyptischen Gottes mit menschlichem Gesicht wieder. In Nro. 5 sieht man den Stier Apis, die in Egypten so sehr verehrte Katze, Vasen für die Trank-Opfer und den ehernen Helm oder hohe Mitra mit dem „lituus“ der Herrscher. In dem Motiv Nro. 3 finden sich Sphinxe mit Löwenleibern und menschlichen Köpfen.

Die Initiale Nro. 19, in der wir den heiligen Matthäus sehen, der sein Evangelium nach dem Diktat des Engels schreibt, ist mit Figuren in durchaus weltlichem Charakter verziert: Herkules, den von der Berührung

mit seiner Mutter, der Erde, losgerissenen Antäus erstickend und Diana von Ephesus, die Jägerin der Wälder, die Artemis von Jonien mit den zahllosen Brüsten, als Ernährerin aller lebenden Wesen, die Göttin „multimammia“, wie sie der heilige Hieronimus in seinem Brief an die Epheser nennt.

Das Motiv Nro. 2, ein aufsteigendes Ornament, das bei einem zweitheiligen Text als Trennung dient, sowie die Initialen Nr. 14 und 15 stammen aus dem Missale des Papstes Pius II., das in der Bibl. Chigi in Rom aufbewahrt ist. Es wurde gegen 1450 gemalt; die Blätter dieses Manuscripts sind in einem ganz andern Geist gehalten, als bei dem Missale des Colonna; sie setzten sich aus einer Reihe kleiner Gemälde zusammen, welche alle Scenen aus heiligen Schriften, den Evangelien und der Apostelgeschichte wiedergeben.

Nro. 6, 8 und 16, Bordüren und Initialen stammen aus einem Manuscript des Naturforschers Plinius. Diese regelmässigen und eleganten Ornamente in feinster Ausführung sind aus dem sechzehnten Jahrhundert. (Bibl. reale in Turin.) Die Illustrationen dieses Manuscripts gehören zu denen, die keine bestimmte Bedeutung haben.

Nro. 11 und 18 sind dem Missale des Cardinals Cornaro in der Bibliothek der Minerva in Rom entnommen.

Friedrich Cornaro, Bischof von Bergamo, wurde im Jahre 1670 unter dem Pontifikat Clemens X. zum Kardinal ernannt. Er liess auf seine Kosten die Capelle der heiligen Therese in Santa Maria della Vittoria nach den Zeichnungen des Bernini einrichten. Die Verzierung dieses Manuscripts trägt den Stempel der Freiheit jener Epoche; die Compositionen gehören zu denen, durch welche man anfing, sich von den alten Typen zu befreien; das farblose Blattwerk von der Familie der Akanthaceen bringt natürliche, durch ihre Farben belebte Blumen hervor. Der Inhalt des Buchs ist durch Medaillons in Grisaille-Manier, welche die Brustbilder von Propheten des alten Testaments oder Figuren von Heiligen darstellen, angedeutet. Die reizende Farbenwirkung dieses weissen Laubwerks, dieser naturalistischen Blumen auf silbernen oder goldenen Feldern, gehört schon dem Genre der lichten Dekorationen an, welche im achtzehnten Jahrhundert herrschten. Bei den Verzierungen dieser Blätter, welche ihren religiösen Charakter nur durch die Bilder ihrer Medaillons zeigen, ist die Freiheit in den Gruppirungen, so regelmässig sie auch sein mögen, schon sehr fühlbar. Die heidnischen Motive bei dem Missale des Colonna sind von anderer Bedeutung als diese Zierstücke.

Berard lith

RENAISSANCE.

Manuscript-Verzierungen. — XV. und XVI. Jahrhundert.

Die Verwendung der Goldschmiedekunst in den Ornamenten.

Mit Ausnahme der Initiale, die die Mitte der Tafel einnimmt, enthält dieselbe Elemente aus einer und derselben Quelle, den sogenannten „Heures d'Aragon." Diese Motive vervollständigen die Darstellungen von Umrahmungen aus demselben italienischen Manuscript, die sich auf der Tafel mit dem Zeichen der Epaulette finden; sie tragen noch ausschliesslich den Charakter einer durch Edelsteine bereicherten Goldschmiedekunst. Nach den Gesetzen über die Ausbildung der Künsler, die in Italien im fünfzehnten und dem ersten Theil des sechzehnten Jahrhunderts in Kraft waren, mussten alle jungen Leute die Werkstätten, in denen man das Gold und Silber bearbeitete, durchlaufen, ehe sie zur grossen Kunst zugelassen wurden, eine Verpflichtung, der sich Künstler, wie Brunnellesco, Ghiberti, Donatello, Nasolino, Lucca della Robbia etc. unterzogen, indem sie Geschmeide ciseliren und Edelsteine fassen lernten, ehe sie ihren freien Aufschwung nahmen; nach ihnen betraten ferner diesen Weg Mariotto Albertinelli, Andrea del Sarto, Baccio Bandinelli, die sich, wie ihre Vorgänger, mit den Geheimnissen einer vor allen andern verfeinerten Technik vertraut machten, indem sie lernten, ihre Geschicklichkeit, ihr Talent, ihre Phantasie auf den engsten Rahmen zu conzentriren, so dass diese „Lehrlinge" vollendete Arbeiter geworden waren, ehe sie sich an die Fülle und Kühnheit der Formen der höhern Kunst wagten. In dieser Schule scheint sich der Urheber der „Heures d'Aragon" gebildet zu haben, ein Miniaturmaler, der in der Anwendung des durch ihn gehandhabten prunkvollen Genres, nämlich der Verwerthung der durch die Monumente des römischen Alterthums inspirirten Goldschmiedekunst und der Geschmeide, mit denen sich seine Zeitgenossen schmückten, eine durchaus erfahrene Hand zeigte.

Diese Juwelierkunst bildet ein wirklich historisches Schmuckkästchen, in welchem man sicher Proben der Prachtliebe jener Epoche und besonders derjenigen des so reichen Mailands sieht, das zu einer Zeit, wo der Luxus der Sforza keine Grenzen kannte, nach Venedig der reichste der italienischen Staaten war. Mehr wie eines dieser Geschmeide dürfte von Beatrice d'Este getragen worden sein, die von 1491 an mit Ludovic le More verbunden war und die den prachtliebenden Geschmack ihres Gemahls theilte; ebensogut dürfte sie aber auch Isabelle d'Aragon, Gemahlin von Jean Galéas, getragen haben, die auf allen Gebieten des zügellosen Luxus jener Epoche die Rivalin von Beatrice war.

Diese Beispiele erregen daher um so lebhafteres Interesse, als sie ein direktes und vortreffliches Bild von der Umgebung, in welcher der Künstler seine Malereien gemacht hat, geben.

Alphonse, Prinz von Aragonien, dessen Wappen dieses Manuscript trägt, war einer jener Liebhaber, die ein Vergnügen daran fanden, Copisten zu halten, und hauptsächlich die Manuscripte mit einer Frische und einem Glanz ausmalen zu lassen, die in seinen Augen ihr hauptsächlichstes Verdienst waren. Zu seinen acht ständig beschäftigten Schreibern kamen zwei Miniaturmaler und zwei Buchbinder. Die letzteren griffen bei der äussern Dekoration ihrer Bücher ebenfalls zur Goldschmiedekunst; sie verzierten damit die Deckel. Jede Kategorie von Werken erhielt ausserdem einen besonderen Einband; in der Bibliothek der Medicis waren die heiligen Schriftsteller blau, die Grammatiker gelb, die Poeten violett, die Geschichtschreiber roth, die Kunstschriftsteller grün, die Philosophen weiss gebunden. (Eugène Muntz, la Renaissance en Italie et en France.)

Die Initiale D wurde durch Monte di Giovanni di Farilla gemalt, der von 1492 bis 1528 lebte und lange an den Chorbüchern der opera del Duomo von Florenz, aus der dieses Motiv stammt, arbeitete. Dieser Künstler war zugleich hervorragender Mosaik-Arbeiter und ein Miniaturmaler von grossem Verdienst. Die Ausleger des Vasari finden in seiner Manier viele Anklänge an Van Eyck und Memling, bei denen Monte und sein Bruder Gerard gearbeitet haben sollen.

Die Heilige stellt die Jungfrau von Syrakus Luce dar; ihre Augenlider sind über die leeren Augenhöhlen niedergeschlagen, ihre ausgerissenen Augen befinden sich auf einem Teller, den sie in ihrer linken Hand hält.

Diese Initiale ist von einer Vase überragt, welche naturalistische Lilienzweige neben conventionell behandeltem Laubwerk enthält. Unten hält ein Engel ein reiches, aus Perlen, Amethist und Rubinen zusammengesetztes Geschmeide, dessen strahlender Glanz vielleicht den Zweck hat, an den Namen der Heiligen zu erinnern, „Lux" aus dem Luce, Lucie, Lucile entstanden sind; vielleicht soll es auch an die Vision erinnern, die die Berufung der Christin nach sich führen sollte, den Traum, in dem die hl. Agathe inmitten der Engel und mit kostbaren Steinen geschmückt dem jungen Mädchen erschien.

In den Werken gelehrter Künstler, wie es diese Florentiner waren, findet man oft derartige zarte Andeutungen. Unter allen Umständen zeigt der in dem Hals der Märtyrerin steckende Dolch, dass die heilige Lucie nicht die Jungfrau von Bologna ist, welche, um sich der hartnäckigen Verfolgung eines von dem Glanz und der Schönheit ihrer Augen hingerissenen Anbeters zu entziehen, diese Augen mit ihren eigenen Händen ausriss und sie ihm auf einer Platte schickte.

RENAISSANCE.

Manuscriptmalereien aus dem XV. und XVI. Jahrhundert.

Diese Umrahmungen stammen aus dem berühmten Manuscript genannt „Les Heures d'Aragon", weil die Wappen von Aragonien sich auf der vierten Seite finden. Es ist ein italienisches Werk aus dem sechzehnten Jahrhundert. Bibl. nationale, fonds latins, No. 10,532. Früher 651 des supp. latin.

Die Gesammtanordnung zeigt einen Rahmen in architektonischem Charakter, der dem gemalten Gegenstand unmittelbar als Einfassung dient. Die äusseren Ränder sind durch einen zweiten Rahmen in Form einer Bordüre von reichster Wirkung verziert.

Der Künstler wusste die Dekorationen der verschiedenen Blätter zu variiren, obgleich er nur eine durch regelmässige Wiederholung gebildete Ornamentation anwendete.

Nr. 1.

Aus dem vergoldeten Laubwerk eines Akanthus wachsen einige Blümchen in natürlicher Farbe, sowie hauptsächlich Perlen und wahre Kleinode gleichsam als Früchte angeordnet hervor.

Nr. 3.

Da das Mittelbild die Geiselung darstellt, so bildet der Dornenzweig die Grundlage der Dekoration der Ränder; es bewegt sich da eine kleine vegetabilische Welt, deren grünes Blätterwerk, sowie die abwechselnd rothen und weissen Blüthen mit den Kleinodien, welche die Ecke und die Mitte der Lang- und Schmalseiten einnehmen, wetteifern, um ein überaus glänzendes Ganzes hervorzubringen.

Nr. 4.

Die Dekoration des Rahmens besteht in einer den keltischen Ornamenten ähnlichen Verschlingung bewegter Ranken, deren Zartheit jedoch viel grössere Zwischenräume entstehen lässt; die Geschmeide spielen in diesem, einen gewissen ländlichen Geschmack zeigenden Flechtwerk nur eine sehr untergeordnete Rolle.

Nr. 5.

Mohnpflanzen, deren Blätter abwechselnd grün oder goldfarbig und deren Blüthen in natürlichen Farben wiedergegeben sind, bilden eine Dekoration, in der keine Geschmeide angebracht sind.

Nr. 6.

Oben am Blatt befindet sich ein einziges Geschmeide, alles übrige ist mit Erbsenschoten und mit Blüthen rothen Gänserichs bedeckt.

Nr. 7 und 8

sind Rahmenfragmente aus demselben Buch. Nr. 7 bildet einen Theil einer ganz der Goldschmiedekunst und zwar einer Goldschmiedekunst mit Email entlehnten Dekoration, wie dies die wenigen Farben zeigen. Der Glanz eines Geschmeides markirt die Mitte. Nr. 8 ist die obere Bekrönung einer andern Seite, die durch Eichenzweige mit Früchten, durch Erdbeeren und durch roth blühenden Gänserich auf Lilagrund verziert ist.

Verzierte Initialen.

Nr. 9

E Initiale einem „missale antiquum" in der öffentlichen Bibliothek in Lyon entnommen; in Frankreich gegen 1400 gemalt.

Nr. 10.

Andere E-Initiale aus den Chorgesangbüchern der Certosa bei Pavia. Bibl. Brera in Mailand.

Nr. 11.

P desselben Ursprungs.

Nr. 12

E-Initiale, in welcher man den h. Johannes mit einem Schafsfell bekleidet sieht. Ms. 324, Bibl. Barberini in Rom.

Rosetten und ornamentirte Kreischen.

Nr. 13, 14, 15, 16, 17, 18, 19 und 20

Diese Details, die ihrem ganzen Charakter nach an die Epoche des Spitzbogenstils erinnern, stammen aus einem Gradualbuch der Kathedrale von Sienna, das durch einen Sienneseu Giovanni de Paolo bemalt ist.

Nr 2.

Fragment der Randverzierung eines Blattes, bei welcher rothe und blaue Blumenbouquets sich abwechslungsweise übereinanderreihen, zeigt uns ein Dekorationssystem, dessen man sich häufig im fünfzehnten Jahrhundert bediente. Die Pflanze, welche entfaltete Blüthen trägt, ist dargestellt wie wenn sie direct aus der Erde genommen wäre; sie zeigt einen ganz andern Charakter als die an einem leichten Stengel vertheilten Blumen oder als das stilisirte Laubwerk der durch die Laune des Künstlers gewundenen Pflanzen. Bei den Tapeten des XV. Jahrhunderts, bei denen die Pflanzen zu einer äusserst reichen Dekoration des Grundes verwendet sind, erzielt der Künstler im Allgemeinen die Wirkung durch eine Reihung von Bouquets in horizontaler oder vertikaler Richtung. Die von einander getrennten Bouquets bestehen aus Pflanzen, die an ihrem Stengel, den sie beibehalten, sich entfaltet haben, sie wiederholen sich in abwechselnden Farben auf einem kräftigen, z. B schwarzen Untergrund in doppelten und selbst dreifachen Reihen mit geringen Zwischenräumen. Durch diese einfache Mittel sind die reichsten Wirkungen erzielt.

Dieses letzte Beispiel ist der Sammlung von Ambroise Firmin-Didot entnommen.

RENAISSANCE.

Verzierung der Glasfenster in architektonischem Charakter.

Nro. 6. Bordüre aus den Lilien Ludwigs XII und der Krone der Anna von Bretagne zusammengesetzt; einer zerstörten Rosette der Kirche von Gisors angehörend, 1500—1515.

Nro. 5, 7 und 8. Motive aus der Kirche von Grand-Andely, 1520. Nro. 5 das eine architectonische Bekrönung darstellt, ist eines der schönsten Fragmente der normännischen Renaissance; es befindet sich in den seitlichen Kapellen im Süden des Bauwerks. — Nro. 7 gehört der grossen Rosette des südlichen Seitenschiffs an. Diese Rosette ist aus denselben Elementen zusammengesetzt, wie die in der Kirche von Gisors zerstörte; sie ist aus zwei übereinander angeordneten Motiven gebildet, die sich oft wiederholen und strahlenförmig gegen den Mittelpunkt zusammenlaufen; das zweite Motiv auf demselben grünen Grund findet sich als Nro. 9 auf unserer Tafel mit dem Zeichen der Klapper; beide sind von der Bordüre auf schwarzem Grund, Nro. 6 umrahmt. Nro. 8 stammt aus der Kapelle des hl. Christoph.

Nro. 1, 3, 4 und 9 finden sich in der Kirche St. Vincent in Rouen, 1520 1530. Nro. 4 trägt zwei Daten, 1525 und 1526.

Nro. 2 stammt aus der Kirche von Montmorency 1535.

Im sechzehnten Jahrhundert waren die Glasmalereien überall sehr häufig. Pierre Levieil sagt: „Ueberraschend ist die enorme Menge von Glasmalereien aus dieser Zeit mit denen nicht allein die Paläste unserer Könige, die Kirchen, die Häuser der Grossen, sondern selbst die öffentlichen Versammlungsorte in allen Städten, die Oratorien, die Kreuzgänge der Klöster, die Säle der Reichen, die Zimmer der einfachen Privatleute etc. geschmückt waren.“ Diese Glasmalereien des sechzehnten Jahrhunderts unterscheiden sich ebensowohl durch den Stil ihrer Verzierung als durch die Art der Technik von denen des dreizehnten, vierzehnten und fünfzehnten Jahrhunderts. Bei den Alten bestanden die Gemälde meist aus in der Masse gefärbten Gläsern; sie malten auf weisses Glas nur die Fleischtöne, die weissen Draperien und einige Theile des Grunds. Im sechzehnten Jahrhundert führte man schliesslich alles auf weissem Glas aus. Die Anwendung des mit dem Pinsel aufgetragenen Schmelzes hatte sich im fünfzehnten Jahrhundert ausgebreitet und die Aehnlichkeit der neuen Technik mit der der Oelmalerei hatte nach und nach dahin geführt, ähnliche Effecte wie diejenigen, welche man bei der letztern erhielt, anzustreben. Daher stammt die Anwendung der hellen Töne, die energische Modellirung, die perspectivische Verkürzung, d. h. das Verlassen des weisen Princips der Flachdekoration die bei den Glasmalereien im frühen Mittelalter Regel war. Wenn aber auch die Glasmalereien des sechzehnten Jahrhunderts den Charakter verloren hatten, welchen ihnen die Alten durch weise Unterordnung unter die Architectur gaben, so waren doch die Farben nie reiner, nie glänzender als bei diesen Gemälden voll klarer Gesammtwirkung, denn man verlangte nimmer das Halbdunkel der alten Kirchen das bei den bürgerlichen Bauten unnöthig und selbst störend gewesen wäre. — Immerhin verleihen diese, durch die Principien der italienischen Renaissance beeinflussten Glasmalereien des sechzehnten Jahrhunderts im Gegensatz zu den, aus in der Masse gefärbten Glasstücken zusammengesetzten Fenstern, bei denen die Details der Gesammtwirkung geopfert waren, durch die Vollkommenheit der Details, durch den Werth der Zeichnung und durch den Geist des Malers, diesem Genre eine neue und reiche Wirkung.

Die in der Masse gefärbten Gläser spielen darin noch eine gewisse Rolle, denn es gibt farbige Gläser, deren Effecte durch aufgesetzte Farben nicht erreicht werden können. Die Geschicklichkeit der, noch unter dem Einfluss der Technik des fünfzehnten Jahrhunderts stehenden Glasmaler bestand darin, die beiden Systeme vortheilhaft zu verbinden; vom fünfzehnten Jahrhundert an vermehrten sich die hellen Töne bei den, den grossen einzelstehenden Figuren als Umrahmung dienenden Bekrönungen und Baldachinen, während zu gleicher Zeit die Modellirung dieser Figuren fein und durchsichtig wurde, obgleich sie einen grauen und gleichmässigen Ton behielten. Im Lauf des sechzehnten Jahrhunderts, in welchem Dank den Fortschritten in der Chemie die Palette des Künstlers immer reicher und mannigfaltiger wurde, malte man mehr auf weissem Glas wodurch diese Malereien als Werke höherer Ordnung betrachtet wurden, weil im ganzen sowohl die Farbgebung als die Zeichnung Arbeit des Malers waren.

Die Glasmaler des sechzehnten Jahrhunderts in Frankreich hatten sich den Geschmack der italienischen Renaissance mit umso grösserer Sicherheit angeeignet, als sie in Folge des alten Rufs der französischen Glaser zur

Zeit des Pontificats Julius II. nach Italien berufen wurden; die Verglasungen der Capelle des Vatikans nach den Cartons von Raphael wurden daselbst durch Meister Claudius und Bruder Guillaume, beide aus Marseille, ausgeführt. Andererseits übte die Schule von Fontainebleau auf die Glasmaler wie auf alle Kunstgewerbe ihren Einfluss mit einer solchen Autorität aus, dass in der zweiten Hälfte des Jahrhunderts ein Meister wie Jean Cousin noch eine Glasmalerei nach den Cartons von Rosso (die Tiburtinische Sibylle und Augustus in der Kathedrale von Sens) ausführte und zwar um dieselbe Zeit in die die Herstellung der dem Bernard Pallissy zugeschriebenen schönen Glasfenster in Grisaille, die Liebesabenteuer der Psyche nach den Zeichnungen des Raphael, für die Dekoration des „salle des Gardes“ im Schlosse von Écouen fällt.

Die allgemeine Eingenommenheit für den italienischen Geschmack war jedoch nicht so vollkommen, dass sie ganz die Originalität der französischen Künstler vernichtete, denn bei den Glasmalereien wie bei den Sculpturen unterscheidet man in der Epoche der Renaissance in Frankreich verschiedene Schulen wie die normännische, die Schule von Paris, von Tours etc. Unsere Nr. 2, die aus Montmorency stammt, kann als gleichzeitig der Schule von Tours und Paris angehörig betrachtet werden. Die Feinheiten der normännischen Schule sind anderer Art, wie man besonders nach Nr. 5 und 7 beurtheilen kann.

Die Glasmalereien der religiösen Gebäude, die während des sechzehnten Jahrhunderts ausgeführt wurden, bilden oft sehr grosse Gemälde, so dass bei einer Zusammenstellung auf einer Gesammttafel so starke Reduktionen nöthig wurden, dass man sich mit Wiedergabe der Hauptconturen begnügen musste. Unter den Glasmalereien der verschiedenen Epochen wurden diejenigen des sechzehnten Jahrhunderts am seltensten wiedergegeben; indem wir den französischen Glasmalereien der Renaissance die rein ornamentalen Elemente entlehnten, waren wir bestrebt, dieses Genre besser zur Anschauung zu bringen, als dies bis jetzt geschehen ist.

Wenn die Glasfenster des sechzehnten Jahrhunderts, denen die alten Principien der greco-römischen Kunst zu Grund gelegt sind, auch nicht mit der Architectur der Bauwerke, die oft die Linien des Flamboyantstils zeigen, übereinstimmen, wenn es nur noch einfache Bilder sind, so erlaubt doch die Unabhängigkeit ihrer Verzierung darin das Spiegelbild einer neuen Welt zu erblicken, das eines, mit allen Erscheinungen der Epoche, den Wissenschaften und den Künsten in Verbindung gebrachten verjüngten Alterthums.

Im Ganzen verdanken diese Glasmalereien der Renaissance ihren grössten Glanz der, während der ersten Hälfte des sechzehnten Jahrhunderts sehr häufigen Verbindung der beiden Stile. Die Glasmalerei verlor, indem sie ihre Stelle in Architecturen mit einfachen Linien einzunehmen suchte, an Interesse. Die gemalten Fenster wurden ausserdem gewissermassen überflüssig, sobald man das mysteriöse Licht, das die alten mosaikartigen Fenster in den Kathedralen verbreiteten, nicht mehr wollte und die flachen oder Grisaille-Töne mussten sowohl in den religiösen als auch in den bürgerlichen Bauten triumphiren. Schon vor dem Ende des Jahrhunderts war die Kunst der Glasmalerei in Frankreich beinahe vernichtet, wie dies Bernard Palissy, der 1589 starb, bezeugt und zugleich andeutet, wie sehr zu jener Zeit die Glasmalerei missachtet wurde. „Ich bitte dich, theurer Leser, betrachte ein wenig die Glasmalereien, die, weil sie zu allgemein unter den Menschen waren, so billig geworden sind, dass die meisten, welche sie herstellen, armseliger leben, als die Lastträger von Paris. Sie werden in den Dörfern durch dieselben Leute ausgerufen und verkauft, welche die alten Lappen und altes Eisen ausschreien.“ Die französischen Glasmaler mussten nach Deutschland, die Schweiz, Holland, England ziehen, wo sie noch lange ihre Kunst ausüben konnten. In Frankreich sprach sich im siebzehnten Jahrhundert der Verfall mehr und mehr aus; im achtzehnten Jahrhundert war er vollständig, indem das weisse Glas im allgemeinen die schönen farbigen Gläser der alten Zeiten ersetzte, und nur einige Umrahmungen in schlechtem Geschmack unterbrachen, wie dies Albert Lenoir constatirt, die Monotonie der mit einem dicken Mörtel bedeckten Gebäude.

Die Dokumente, die wir wiedergeben, wurden alle an Ort und Stelle den durch ihre Glasmalereien besonders ausgezeichneten Bauwerken entnommen. (Die Fortsetzung dieser Serie siehe auf der Tafel mit dem Zeichen der Klapper.)

RENAISSANCE.

Plastische und farbige Dekoration der Fenster.

Das Gesammtbild des Fensters. Die Meister jener Zeit.

Nro. 7, 9, 11 und 14 stammen aus der Kirche von Grand Andely, 1515—1520. Nro. 7 ist das Fragment einer Rahmenbordüre der Kapelle des h. Christoph. — Nro. 9 ist der grossen Rosette des südlichen Querschiffs entnommen und gehört zu Nro. 7 der Tafel mit dem Zeichen des Tisch's. Nro. 14 befindet sich über der kleinen südlichen Thüre.

Nro. 8. Figürliche Darstellung aus der Kirche Saint-Patrice in Rouen, 1520.

Nro. 2. Kathedrale von Rouen; Füllung aus der südlichen Kapelle beim Chor, von 1521 datirt. Karakteristischer Typus der normännischen Renaissance.

Nro. 13. Ornament von St. Jean Baptiste in der Kirche von Saint-Vincent, Rouen 1525—26.

Nro. 10. Bruchstück einer zerstörten Verglasung, jetzt in den Fenstern von Saint-Crépin, Kirche von Gisors angebracht, 1530.

Nro. 1 u. 3. Baldachin mit Hängebogen aus der Kirche von Montmorency, 1535—40.

Nro. 1 gehört der Schule der Touraine und der letzten Periode Franz I. an, 1540. Nro. 3 ist von 1535.

Nro. 4. Dieses Fragment einer gemalten Architectur gehört zum Glaswerk der Kirche Saint-Gervais in Paris; es ist von Jean Pinaigrier, von 1535 datirt und zeigt die pariser Schule.

Nro. 6. Drapirte Kartusche aus dem Knochenhaus von Saint-Etienne du Mont in Paris, 1535. Es ist eine der seltenen und letzten Ueberreste der pariser Renaissance. Diese so edeln und üppigen Vorbilder, deren Schöpfer die Maler von Fontainebleau waren, copirten die Künstler zur Zeit Ludwigs XIII.

Nro. 5. Theil der Verglasung des Schiffs der Kirche Saint-Patrice in Rouen, 1550.

Die vorliegenden Motive bilden die Fortsetzung zu denjenigen der Tafel mit den Zeichen des Tisch's. Die Künstler, welche die Cartons dieser grossen Glasfenster zeichneten und dieselben im sechzehnten Jahrhundert oft mit eigener Hand malten, können, so weit es sich um die Dekoration gemalter Flächen handelt, als die wirklichen Meister des Jahrhunderts bezeichnet werden, da auf dem Gebiet der Ornamentik diese Schule während der ersten Hälfte des sechzehnten Jahrhunderts noch auf der höchsten Stufe stand. Obgleich man über die französischen Glasmaler dieser Zeit mit wenig Ausnahmen keine biographischen Notizen hat und kaum deren Namen kennt, ist das Verzeichniss derselben doch von einem gewissen Interesse, indem es dazu beitragt, die Verschiedenheit der Schulen in den Provinzen darzulegen, die, wie angedeutet wurde, jede ihre eigene, mehr oder weniger ausgesprochene Richtung hatte, obgleich alle einem gemeinschaftlichen Zuge, dem der italienischen Renaissance folgten.

Zu derselben Zeit, da Guillaume und Claude durch Julius II. von Marseille nach Italien berufen wurden, stattete Arnaud de Moles, von dem man nicht einmal das Vaterland kennt, die Kathedrale von Auch mit einer Reihe von Glasfenstern aus, die ihre hervorragendste Dekoration bilden. Trotzdem berechtigt die Inschrift, die den Namen des Künstlers vor der Vergessenheit gerettet hat und die sich auf einem in der ersten rechten Seitenkapelle des Chors befindlichen Glasfenster in gaskonischem Dialect findet, zu der Annahme, dass der Meister aus Languedoc gebürtig sei. LE XXV DE JVHN MIL V CENS XIII FON ACABADES LAS PRESENS BERINES EN AVNOVR DE DIOV ET DE NOSTD-ARNAUD DE MOLES. (Am 25. Juni 1513 wurden diese Fenster zu Ehren Gottes und der Madonna vollendet.) Eines der berühmten Glasfenster des Arnaud de Moles, die die Verbindung der Formen der italienischen Renaissance mit den Linien des Flamboyant-Stils zeigen, geben wir hier im Gesammtbild wieder, indem wir den „Monuments anciens et modernes“ von Gailhabaud, eine der bedeutenden Glasarbeiten, die die Fenster der Kathedrale von Auch verzieren, entnehmen. Die Farben dieser Glasmalereien sind glänzend, ihre Zeichnung ist breit, die Formen sind durchdacht und die Ausführung ist geschickt. Nichts wird besser zum Verständniss der Wirkung der Details beitragen, als dieses üppige, sehr typische Ensemble, das sich noch durch die prächtige Einheitlichkeit des Entwurfs auszeichnet.

Aus dem sechzehnten Jahrhundert finden wir folgende Namen von Glasmalern erhalten: Germain Michel in der Kathedrale von Auxerre; Claude und Israel Henriet in der Kathedrale von Chalons-sur-Marne; Héron, Saint-Méry in Paris; Jean Lignet, Kathedrale von Bourges; P. Anquetil, Michel und Jean Besoche, Saint-Maclou in

Rouen; Mahiet Evrard, Kathedrale von Rouen: die Brüder Gontier, Linard, Madrain und Cochin, Kathedrale und Kollegialkirche von Troyes, Kirchen von Saint-Martin des Vignes und von Montier la Celle; Valentin Bouch in Metz; die Le Pôt in Beauvais.

Ferner, ohne besondere Bezeichnung, Angrand le Prince, Cornouailles, Cordonnier, Jean Soubain, Olivier Tardif; und in Paris, wo mehrere dieser letztern gearbeitet haben, die Pinaigrier, Michu, François Periéz, Desengives, Nicolas Levasseur, Jean de Mourrier, ohne die sehr bekannten Namen Jean Cousin und Bernard Palissy zu zählen.

Die Beispiele wurden an Ort und Stelle aufgenommen.

RENAISSANCE.

RENAISSANCE

RENAISSANCE.

Skulptur. — Tapeten und Glasmalereien. Französische Schulen.

Figürliche Dekorationen in heroischem Genre.

Der grösste Theil dieser Beispiele ergänzt die Serie der Glasmalereien auf den Tafeln mit den Zeichen des Tischs und der Klapper und bildet mit diesen ein Ganzes, wie es bis jetzt noch nicht geliefert worden war. Wir fügen noch Beispiele anderer Art aus der ersten und zweiten Hälfte desselben Jahrhunderts bei, in denen die Polychromie eine, dem Material angepasste Rolle spielt; sie tritt bei den Arbeiten in Stein nur bescheiden, bei den bis zum Hochrelief gehenden Skulpturen schon reicher, und bei den gewebten Tapeten mit grösserer Kraft und in energischeren Tönen auf; man kann sich daher hier, ohne dass man wirklich bestimmte Regeln für die, dem Material angepasste Farbgebung feststellt, doch ein Bild machen von der Art, in welcher der Stein, die Tapeten und das Glas von den Handwerkern, die sich in diesem schönen Jahrhundert der Renaissance so oft als Meister gezeigt haben, behandelt werden.

Nro. 1 stellt den Abschluss der Nische dar, welche den obern Theil des Grabmals der Kardinäle von Ambroise in der Kathedrale von Rouen ziert. Dieses Monument, eines der Meisterwerke der normännischen Renaissance datirt von 1520—1540. Es wurde durch eine Colonie von Künstlern ausgeführt, die am Schloss Gaillon von 1501—1509, am Schloss von Chenonceaux von 1515—1520 und auch am Chor der Kathedrale von Chartres gearbeitet haben. Die Arbeiten wurden von Rouland Leroux, Maurermeister der Kathedrale geleitet.

Die Bemalung der Monumente, die zu dieser Zeit an den Ufern der Loire selten ist, war in der Normandie noch sehr allgemein. An den Gräbern der Kardinäle von Ambroise haben die Maler besonders die vertieften Theile farbig behandelt, während die Reliefs in weissem Marmor und Alabaster theilweise vergoldet sind, häufig jedoch ihre Naturfarbe behielten. Das Gold ist an den durch Vorsprünge geschützten Punkten noch intact, während es an den freien Stellen beinahe ganz verschwunden ist. Die Töne der Malerei sind auch beinahe unsichtbar geworden, jedoch lässt eine aufmerksame Prüfung erkennen, dass diese Polychromie sechs Töne umfasst: Braunroth, Zinnober, reines Ultramarin, Kupfergrün und Gold. Man wird begreifen, dass wir in Ermanglung von Anhaltspunkten für die Zusammenstimmung der Töne, dieselben nur leicht angedeutet haben.

Nro. 5 und 7. Tapeten. Eckkartusche und Kartusche aus der Umrahmungsbordüre einer Tapete, deren Hauptmotiv eine Siegesfeier darstellt.

Obgleich die Kartusche Nro. 7 die Chiffre der Marie von Médicis trägt, so kann man doch annehmen, dass das Vorbild für die Dekoration dem Stil der Schule von Fontainebleau angehört. Die mit dieser Bordüre verzierte Tapete gehört zu der „d'Artémise“ genannten Serie, deren Kartons in dem Zeitraum von 1570—1660, in welchem die Königlichen Ateliers von Paris zehn Serien dieser Tapeten herstellten, verschiedene Male abgeändert wurden. So ist es möglich, dass bei diesen Abänderungen die Kartusche mit der Chiffre der Marie von Médicis in die Bordüre eingefügt worden ist. Das Eckmotiv betrachten wir als von den ersten Kartons stammend. Der Charakter der schönen, dekorativen Figur, die so glücklich angebracht ist, entspricht der Umrahmung einer Siegesfeier; sie deutet eine einheitliche Composition, die die ursprüngliche gewesen sein muss, an.

Diese Figur, die die Absicht des Meisters, die Schönheiten der menschlichen Formen zur Geltung zu bringen, erkennen lässt, erinnert zwar noch an die Grösse Michel-Angelo's, erhebt sich jedoch nicht über das Niveau der Arbeiten des Rosso und Primaticcio, die dieses Genre in Frankreich eingeführt haben. Diesen Meistern verdankte man hauptsächlich die dekorative Anwendung heroischer Gestalten.

Man findet in unserer Sammlung Beispiele für die Verschiedenartigkeit in der Wiedergabe der menschlichen Figur je nach den Stilarten und den Epochen, von den Aegyptern, den Griechen, dem Mittelalter bis zu dem sechzehnten, dem siebzehnten und achtzehnten Jahrhundert. Es handelt sich nicht um einen Fortschritt, man

hat die Zeichnung der Griechen nicht vervollständigt, sondern nur den Ausdruck, je nach der Zeit und der Umgebung variirt. Die menschliche Figur ändert sich nicht, allein die Künstler haben ihre Wiedergabe nach gewissen Strömungen modificirt und man kann thatsächlich in der Dekoration mehrere Arten dieser Menschen unterscheiden; der Dekorateur muss daher, wenn er einen historischen Stil behandelt, die Figur dieser Periode anpassen. Diese Dinge erklären sich leicht, wenn man die grössten Contraste einander gegenüberstellt und bedenkt, wie sich ein Cherubin von Boucher zwischen den Lotosblumen der Aegypter ausnehmen würde. Man muss jedoch um gewisse Inconsequenzen, die wirkliche Anachronismen bilden, zu vermeiden, näher beobachten, und da es sich um das heroische Genre handelt, so wollen wir dasselbe in Frankreich verfolgen, indem wir drei seiner Wandlungen feststellen.

Unsere in der Ecke dargestellte Figur eines Kriegers hat schon nicht mehr die Proportionen, die Michel-Angelo in seinen gigantischen Schöpfungen dem menschlichen Körper giebt. Immerhin behält die Figur schöne akademische Verhältnisse und die Tagesmode beeinträchtigt den Ausdruck der Männlichkeit dieses antiken Kriegers nicht.

Der Geschmack für das heroische Genre erhält sich unter Ludwig XIII. und mit ihm die Darstellung der Figuren in antiker Kleidung. Der König ist ziemlich gross und trägt, um eine Narbe am Kinn zu verbergen, einen Knebelbart, den alle Höflinge demnach annehmen und sich so abbilden lassen. Daher datirt eine erste Umbildung des heroischen Genres. Die Heroen werden steifer, bleiben jedoch nobel, obgleich sie weniger natürlich sind.

Mit Ludwig XIV. kommt das heroische Genre nicht in Gefahr, nur wird die menschliche Figur mittelgross, sodann verbindet der König mit der Rüstung des Mars die Perücke in Folio, die Löwenmähne und fügt selbst seinem Schwert die Keule des Herkules bei, wie man dies bei einem unserer Boulle-Möbel sieht. Natürlich richtet sich im Reich der Kunst die Darstellung der Figuren nach diesem Vorbild, während der Held mehr und mehr ein Karussel-Krieger wird. Das Genre erhält in der That ein bizarres, unnatürliches Aussehen; würde die Erscheinung nicht störend wirken, wenn man sie in der Eckkartusche aus dem sechzehnten Jahrhundert an Stelle der dort sitzenden männlichen Figur anbringen würde? Man muss diese Dinge fühlen. Was wir über das starke Geschlecht gesagt haben, gilt ebenso für das schwache und man erkennt die ausgeprägten Nüancen zwischen der Anatomie der Sibyllen des Michel-Angelo und den Göttinen des Boucher. Man kann daher einen dekorativen historischen Stil nicht verwenden, ohne auf diesen Unterschied acht zu haben.

Nro. 19 stellt die Rücklehne eines Fauteuils dar, der, wie die Nummern 5 und 7 aus der durch das Garde-meuble im Jahr 1876 im Palais der Champs-Élysées veranstalteten Ausstellung von Tapeten stammt.

Glasfenster.

Normännische Schule.

1515. Nro. 14 Kirche von Grand-Andely.
1520. Nro. 6, 10, 11, 15 und 17 aus derselben Kirche.
1520–1525. Nro. 16 und 18 Kirche St. Vincent in Rouen.
1530. Nro. 2, 3, 9 und 13 archeologisches Museum in Rouen.
1535–1540. Nro. 8 Kirche von Grand-Andely.
1560. Nro. 4 ebendaher.

Pariser Schule.

Unbestimmte Daten Nro. 12 Kirche St. Étienne du Mont. Diese damastartige Verglasung in sehr feiner Zeichnung ist nur um etwa ein Drittel verkleinert.

RENAISSANCE.

Emaillirte Terracotten. Applicationsarbeiten.
Die gemalten Ranken in der Keramik und den Glasfenstern.

Italien XV.—XVI Jahrhundert. Frankreich XVI. Jahrhundert.

Nro. 1. Architectonische Dekoration. Tabernakel in emaillirter Terracotta aus dem Museum des Louvre. Bas-Relief von 1,66 m Höhe und 0,65 m Breite.

Im Katalog der gemalten Fayencen und der glasirten Terracotten des Museums der Renaissance (Serie G) schreibt A. Darcel dieses schöne Stück Luca dem jüngern zu. Es ist ein Beispiel der Technik des Luca della Robbia, der Chef der Familie, und der Künstler war, der den Charakter dieses Genres, das in Wirklichkeit dem XV. Jahrhundert angehört, festgestellt hat.

Die ersten Werke dieser Art, die nach Vasari vor 1438 zurückreichen, verdankt man Luca della Robbia, der 1400 geboren wurde. Della Robbia, der zunächst seine Jugend dem Studium der Goldschmiedekunst gewidmet hatte und hernach mit Erfolg zur grossen Sculptur übergegangen war, kam auf den Gedanken, das Thonmodell brennen zu lassen und es durch Zinn- oder Blei-Email gegen die Einflüsse der Witterung zu schützen. Seine Werke zeichnen sich durch verständige Anwendung der für das Brennen geeigneten Farben aus; oft lässt er das Fleisch frei und bringt das weisse Email nur auf den dekorativen Beigaben an. Das Email, das er verwendet, ist sehr dünn und beinahe durchsichtig; das Blau des Grundes ist ruhig und gedämpft; der Meister hatte selbst die für die Farbgebung dieser dekorativen Keramik nöthige Beschränkung festgestellt. Der Künstler starb im Jahre 1481, indem er seine Traditionen dem Andrea, seinem Neffen und Gehilfen, dessen Werke oft mit denen von Luca dem ältern verwechselt werden, überliess; Andrea war 44 Jahre alt, als er der Nachfolger und Meister auf diesem Gebiete wurde. Er hatte vier Söhne, deren ältester im Jahre 1495 das Gewand der Dominikaner anlegte; dieser vermachte den drei andern, Giovanni, Girolamo und Luca, die Technik der Keramik seines Onkels. Andrea starb 1528; seine Söhne hatten verschiedene Erfolge. Girolamo kam nach Frankreich, um die Dekoration des Schlosses „de Madrid" zu leiten, das Philibert Delorme ironisch das „Fayenceschloss" nennt. Luca der jüngere setzte sich in Rom. Die Arbeiten des Luca und des Girolamo werden von Vasari gelobt.

Das dargestellte Tabernakel, das von den Sauvageot stammt, wird von A. Darcel folgendermassen beschrieben:

„In der Mitte befindet sich die Thüre des Tabernakels, die von einem Rundfenster bekrönt ist, zwei Engel mit Heiligenscheinen und gefalteten Händen knieen zu beiden Seiten der Thüre. Ueber dem Rundfenster sieht man den heiligen Geist als Taube. Dieser Hintergrund ist durch einen perspectivischen mit Cassetten verzierten Bogen mit aufgezogenen Vorhängen umrahmt. In jedem Bogenzwickel befindet sich ein Cherubinkopf. Zwei mit Grotesken verzierte Pilaster umrahmen das Hauptmotiv und tragen ein Gesims, dessen Fries durch fünf Cherubinköpfe mit Heiligenscheinen verziert ist. Ueber dem Hauptgesims befindet sich die in eine Archivolte eingeschlossene Muschel. In der Mitte derselben ist ein Kelch, auf dem das Jesuskind steht. Zu beiden Seiten verneigen sich zwei kleine Engel. Das Ganze ruht auf einem Gesims, in dessen Console sich ein Pelikan in seinem Nest, das von zwei Füllhörnern getragen wird, befindet. Die Figuren und die Ornamente sind in weissem Email auf lasurblauem Grund dargestellt. Der Kelch, die Heiligenscheine und die Früchte sind gelb und grün emaillirt. Die Thüre des Tabernakels und das Radfenster sind vergoldet."

Das Nackte ist ohne Fleischton, was die Strenge dieses so beachtenswerthen dekorativen Genres vermehrt; dasselbe ist schon durch den Glanz der Materialien reich genug und bedarf nur einiger Farbtöne, da das Blau das weisse Email harmonisch belebt.

Nro. 4 und 5 Bordüre, 6 und 7 Verkleidungsplättchen aus der Fabrik von Chaffagiolo oder Caffagiolo, dem Centrum der

toskanischen Keramik. Eine Thatsache genügt, um das höhere Alter dieser Dekorationen festzustellen.

Jaquemart sagt: „Alles spricht dafür, dass Luca della Robbia in Chaffagiolo diese Art des Emails kennen gelernt hat. Graciöse und leicht hingeworfene Arabesken kennzeichnen die auf weisses Email gemalten Plättchen, die mindestens aus den ersten Jahren des sechzehnten Jahrhunderts stammen."

Nro. 8. Fayence, deren Ornamente in „sopra bianco", das heisst in weissem Email auf leicht getöntem Grunde dargestellt sind. Den Rand dieser Platte bildet eine regelmässige, weisse Bordüre; selten wurde Weiss auf Weiss allein angewendet, man verband es im allgemeinen mit der gewöhnlichen Malerei, aber bei unserem Beispiel nimmt Weiss auf Weiss eine hervorragende Stelle ein. Diese Technik wurde hauptsächlich in den Fabriken „des Marches", in Faenza und in dem Herzogthum Urbino gehandhabt.

Nro. 9. Ornamentranken einer Porzellanplatte. Die ersten durchscheinenden Töpferwaaren Europas gingen aus dem Versuchsatelier in Florenz hervor, das von Cosimo dem Grossen in seinem Schlosse San Marco eingerichtet wurde; nach Vasari war Bernardo Buontalenti der Urheber dieser Erfindung. Die „porcellana" war übrigens kein wirkliches, aus reinem Kaolin bestehendes Porzellan, und Brongniart hat es für sich unter dem Namen „porcelaine hybride" oder „mixte" classificirt. Die erhaltenen Resultate waren ungleich; die Paste war manchmal gräulich oder durch das Feuer vergilbt, die Glasur nicht immer gleichmässig. Die Camaïeuverzierungen dieser Art, die mit reinem Cobalt hergestellt sind, hatten selten intensive und in allen Theilen gleichmässige Töne. Trotzdem galt das Porzellan der Medici als ein wahres Wunder für jene Zeit, wie man aus den, von dem Grossherzog von Toskana, François Marie, verschiedenen Herrschern gemachten Geschenken sehen kann; es sind davon zwei im Museum von Sèvres aufbewahrte Flaschen, die von 1581 datiren, erhalten. Venedig, Ferrara, Pesaro und Turin haben auch ihre gemischten Porzellane. In der dargestellten Platte sind die italienischen Ranken, die eine schöne fortlaufende Verzierung bilden, von einer Art Borte in ganz orientalischem Charakter umrahmt.

Nro. 10. Majolika.

Die Majoliken oder Halbmajoliken, oder die italienischen Fayencen mit metallischem Glanz tragen einen von Majorka, der grössten der balearischen Inseln, entsammenden Namen, wesshalb man sie von Anfang an als eine Nachbildung des spanisch-maurischen Genres betrachtete. Diese Ansicht wurde in den letzten Jahren modificirt. Man verallgemeinert die Heimat der in Spanien und Italien angewendeten Technik, indem man sie auf die Werke des äussersten Orients und hauptsächlich auf die persischen Fayencen, welche die Vorbilder dieser italienischen Keramik sind, zurückführt.

Der metallische Glanz der eigentlichen Majoliken hat Zinnoxid als Grundelement. Die Halbmajoliken gehören in die Classe der glasirten Töpferwaaren, da sie ihren weissen Ton der sogenannten Angussfarbe verdanken. Nachdem die Malerei ausgeführt ist, wird die ganze Oberfläche mit einer Bleiglasur mit perlmutterartigem Glanz überzogen. Dieses letztere Verfahren hatte den Ruf der Fabrik von Pesaro begründet.

Die reiche, hier dargestellte Platte wird gleichsam als eine Reminiscenz der Majolika, die man in Gubbio und Urbino nicht mehr ausführt, betrachtet. Sie erinnert an die Arbeiten eines Guido Durantino, der eine Platte mit dem Datum 1535 unterzeichnet hat. Diese hier wäre später und würde ungefähr von 1540 stammen.

Die Motive Nro. 2 und 3 gehören Glasmalereien der normännischen Renaissance an. Diese in Grisaille auf gelbem Grunde ausgeführte Dekoration ist von 1530. Nro. 2 befindet sich im oberen Theil des Chors der Kirche von Grand Andely. Nro. 3 gehört zu den Glasfenstern des Saint-Crepin in der Pfarrkirche von Gisors.

Nro. 1, nach einer Photographie wiedergegeben, wurde im Museum des Louvre gemalt.

Die Nummern 4, 5, 6, 7 und 10 stammen aus der Sammlung des Herrn Basilewsky, und die Nummern 8 und 9 aus der des Marquis d'Azeglio in London.

Die drei Platten sind dem schönen von Carl Delange und C. Bornemann lithographirten „Recueil de faïences italiennes" entnommen; der Text ist von A. Darcel und Henry Delange. Der Durchmesser der Originalplatten ist für Nro. 8 0,26 m, Nro. 9 0,25 m und Nro. 10 0,33 m.

Brandin lith Imp Firmin Didot & Cie Paris

XVI. JAHRHUNDERT.

Glasirte Fayencen. — Verkleidungen und Bodenbelag.

Die nicht zum Bodenbelag verwendbaren Verkleidungsplättchen nehmen den obern Theil dieser Tafel ein. Sie stammen aus Spanien, vermuthlich aus der Zeit Karls V. und sind wahrscheinlich von italienischer Hand. Es sind sehr feine Basreliefs, zum Theil erhaben, zum Theil vertieft, von grosser Reinheit der Zeichnung und von vollkommener Ausführung. Die feinen Gräte der Conturen, die das Licht auffangen, verleihen den Dekorationen aus diesen Fayencen einen ruhigen und zugleich reichen Glanz. Die Bemalung zeigt eine wohlverstandene Technik, bei der das Brennen eine wichtige Rolle zu spielen scheint. Ein vortrefflicher Geschmack, der sich auf einen gediegenen Vorgang stützt, hat hier eine Industrie geleitet, die nicht mehr die der Mauren ist, von der sie sich streng durch den Charakter der Dekorationen unterscheidet. Bei beiden Beispielen oben auf unserer Tafel ist die Figur durch Zusammenstellung von vier Plättchen gebildet. Das mittlere Motiv zeigt ein einziges Plättchen, das wegen der hervorragenden Schönheit der Gruppirung in grösserem Maassstab dargestellt ist. — Diese interessanten Typen einer wenig bekannten Technik gehören dem Museum von Limoges an.

Das Motiv unten auf der Tafel ist das Fragment eines Bodenbelags, der den Vorplatz eines Kamins bildet; de Basilewsky liess denselben in seinem Palast in Paris anbringen. Diese glasirten Fayenceplättchen sind italienisches Fabrikat. Mit zwei Motiven der hexagonalen Form und dem Quadrat hat der Künstler verstanden, eine der reichsten Dekorationen hervorzubringen, die mit den Schreinerarbeiten von Serlio, mit seinen originellen Cassettenplafonds so nahe verwandt ist, dass man die Anordnung leicht diesem Meister der Dekoration zuschreiben könnte.

Die Bestimmung jener Art von Plättchen, die wie die spanischen Fayencen mit Reliefs dekorirt sind, unterliegt keinem Zweifel, da sie sich in diesem Fall nur zu Wandverkleidungen eignen. Die andern wurden dagegen sowohl zur Verkleidung von Brüstungen, als auch zum Belag der Fussböden benutzt. Die letztgenannte Verwendung war jedoch die gebräuchlichere.

RENAISSANCE.

Verzierungen der Brüstungsvertäferung der Galerie François I.

Palast von Fontainebleau.

Bei diesen schönen Füllungen bildet den Kern der Verzierung eine Kartusche, der sich bei einigen Beispielen kleine untergeordnete Kartuschen anschliessen. Wir führten in der Notiz zu der Tafel mit dem Zeichen der Rolle an, dass diese vorspringende Vertäferung dazu diene, eine grosse architektonische Verkleidung zu unterstützen. Dieser, der Brüstung gegebene Vorsprung machte es nöthig, dass die Sculpturen der Füllungen in sehr flachem Relief ausgeführt wurden; in Folge dessen sind die Kartuschen beinahe halbflach, während das sie begleitende Rankenwerk sehr fein gehalten ist, um durch seine Zartheit die stärkern Reliefs besser hervortreten zu lassen. Das Medaillon „de monstrance", das den Salamander Franz I. im Relief aufweist, durfte daher verhältnissmässig wenig aus der Fläche hervortreten; um dieser Nothwendigkeit zu entsprechen, wurde bei der Composition dieser Kartuschen, von denen mehrere die ganze Starrheit der Holzkartuschen haben, der Typus der „carta" mit den mehr oder weniger üppigen Voluten möglichst abgeschwächt und selbst beseitigt. Die Mannigfaltigkeit und die nicht selten vollkommene Eleganz der Anordnung dieser Kartuschen machen aus diesen speziellen Beispielen Motive ersten Ranges in ihrem Genre; dieselben sind mit dem ornamentalen Rankenwerk so glücklich combinirt, dass manchmal diese beiden Elemente in ihrer Vereinigung nur eines zu bilden scheinen.

Man sieht hier, mit welchem Geschmack und mit welcher Geschicklichkeit die Italiener die regelmässige Kartusche beleben konnten, indem sie dieselbe mit dem Akanthus verzierten und indem sie zur reellen oder mythologischen Welt der antiken Typen griffen. Diese Meister verstanden es, diese alten Vorbilder meisterhaft zu handhaben, allein sie waren fern, sie sklavisch nachzuahmen. Ihre Erziehung kam ihrem Geist zu Hilfe, so dass sie in vollkommener Unabhängigkeit die durch die Vergangenheit gelieferten Elemente zu verwerthen verstanden.

Die Alten haben die Formen der ornamentalen Kartusche nicht vorgefunden; und die verschiedenartigen Combinationen, welche sie ermöglichen, indem sie die Grundlage zu Ornamenten bilden, die sich in Ranken von der Zartheit, wie man sie hier bemerkt, auflösen, gehörten nicht zu den Hilfsmitteln des antiken Dekorateurs. Die Renaissance ist eine Auferstehung aber unter anderer Form, und unter den Händen von Künstlern, wie diejenigen, welche diese Hölzer sculpirt haben, erhält sie den ganzen Reiz eines Lenzes. Diese intelligenten directen Erben, die mit guten, durch die Schulen gelieferten Familienpapieren versehen waren, erinnerten sich ihres Ursprungs, ohne dadurch in Verlegenheit gesetzt zu werden, da sie sich mit voller persönlicher Freiheit durch ihren angeborenen Geschmack alles zu Nutzen machten, was seit ihren hohen Voreltern Neues auf der Welt hatte entstehen können. So hat die Renaissance des XVI. Jahrhunderts ihren Stil geschaffen, indem sie den des Alterthums zurückrief, ohne jedoch weder griechisch noch römisch zu sein.

Reproduktionen nach photographischen Aufnahmen.

XVI. JAHRHUNDERT.

Verzierung der Behänge und Kleidungsstücke.

Die Guipure genannten Stickereien stehen zwischen den Applikations-Stickereien und den mit der Spindel hergestellten Arbeiten; sie werden im sechzehnten Jahrhundert mit dem Namen Posamentir-Arbeiten bezeichnet. Zur Herstellung der Guipure bediente man sich der „cartisane“ und gedrehter Seide; die „cartisane“ bestand aus feinem, mit seidenen, goldenen oder silbernen Fäden überzogenem Pergament, das der Zeichnung Relief gab und das durch gestickte oder genähte Ornamente belebt war; die Guipure im engern Sinn war aus einem, mit Seide umwickelten starken Faden oder Schnürchen gebildet.

Maria Stuart, welche Guipure-Arbeiten herstellte, hat ihnen den Namen Pergament-Spitzen gegeben, ein Ausdruck, der durch Bordüren, wie die Nummern 2, 3, 9, 12 und 16, deren Zeichnung spitzenartige Endungen zeigt, gerechtfertigt ist; seither wurde der Name Spitzen ungerechtfertigter Weise verallgemeinert, indem man ihn auch für das Netz anwendet, auf das man die Guipure befestigt, die dadurch den gehäkelten oder genähten Arbeiten ähnlich wird.

Es scheint, dass ehe man auf die sehr feinen Spitzennetze stickte, man grosse viereckige netzartige Gitter anwendete, von denen wir hier ein Beispiel geben. Dieses System hatte den Vortheil, dass der kräftige Thon des Grundes vollständig zur Geltung kam; dasselbe gilt für die einfachen ornamentartigen Verschlingungen, die unsere beiden Figuren ebenfalls zur Anschauung bringen; das maschinenmässige Aussehen dieser Arbeiten, sowie die geometrische Regelmässigkeit, die dieses Genre charakterisiren, nimmt jedoch diesen Produkten den künstlerischen Charakter, der die Guipure-Arbeiten, die wir zur Darstellung bringen, besonders auszeichnet. Diese Borten, die auf den Stoffen erhaben angebracht sind und deren durchbrochene Zeichnung anscheinend freie, geistreich bewegte und durch die angewendeten Stoffe bereicherte Dekorationen wiedergibt, gehören einer um so hohern Ordnung an, als sie auf wirklich strengen Principien basirt sind und die reiche Wirkung nur mittelst halbflacher Reliefs erzielt wird. Man könnte sie nöthigenfalls zu Sculpturen und unter allen Umständen zu Ciselirungen umbilden, ohne die Form der Zeichnung irgendwie zu ändern.

Bei denjenigen dieser Beispiele, welche die üppigsten Verzierungen zeigen, kann man beobachten, dass die Zeichnungen, in der Art combinirt sind, dass die Anknüpfungspunkte die alle Theile verbinden, wenig fühlbar sind; die Zahl derselben vermehrt sich mit der Zartheit der Ausführung, allein der Künstler nützt diese nothwendigen Anschlüsse aus, indem er sie symmetrisch anordnet und zwar so, dass sie selbst einen Theil des Ornaments bilden. Dies zeigen besonders die Nummern 1, 5, 6 und 13, bei denen die Anschlüsse nicht mehr verborgen sind.

Unter allen durchbrochenen Stickereien ist die Guipure diejenige, die in Anbetracht der verwendeten Materalien die reichste war; es kamen häufig Gold- und Silberfäden, Seide in allen Farben, manchmal Federn und selbst Juwelen zur Anwendung. Die Verwendung der Guipure zur Dekoration der Behänge und der Kleidungstücke findet man in Frankreich im Jahr 1547 bei der Krönung Heinrichs II.; die Vorderseite des Hochaltars war aus karmesinrothem Sammt, der durch goldene „cuipure" verziert war; ebenso waren daselbst andere Verzierungen aus reichen Stickereien in „cuipure" zusammengesetzt. Bei seinem feierlichen Einzug in Paris trug derselbe Fürst auf seiner Rüstung ein Uebergewand von Silberstoff mit seinen Initialen und seiner Devise, das mit silberner Guipure garnirt war. Gleichmässigkeit des Tons und die Anwendung der Metallfäden scheint hauptsächlich beliebt gewesen zu sein. Im Inventar der Garderobe der Maria Stuart, das in der Abtei von Lillebourg im Jahr 1561—1562 aufgenommen wurde, findet man angeführt: eine grüne mit Stickereien „guimpeures," Gold- und Silberschnüren bedeckte und einer ebensolchen Borte umsäumte Sammtrobe; eine weisse, mit einer Stickerei aus goldener „guimpeure" verbrämte Atlasrobe, eine schwarze mit goldener „guimpeure" besäte Sammtrobe etc.; man wendete jedoch für Guipure auch die Polichromie an. Die Kasacken der Pagen zur Zeit Heinrichs III. waren mit Guipure und Posamentierarbeiten versehen, die in den heraldischen Farben der Häuser, denen sie angehörten, gehalten waren.

Von der ersten Hälfte des sechzehnten Jahrhunderts an druckte man eigene Muster für die Stickereien, denen man den Namen Patronen gab, und es entstand im Lauf jenes Jahrhunderts überall in Europa ein Wettstreit unter den Meistern, welche sich damit beschäftigten, Zeichnungen für die Posamentirarbeiten und anderen Stickereien zu liefern; diese allgemeine Bewegung steht in engem Zusammenhang mit der italienischen Renaissance.

Die Sammlungen dieser Art erstrecken sich in's Unendliche; es wurden solche veröffentlicht unter den Titeln: „Le Livre de moresques; la Fleur des patrons de lingerie, comprenant l'art de broderie et tissuterie; Le triomphe des ouvrages; La Gloire et l'honneur des points en relief et à jour; Les Pompes; la Splendeur des vertueuses demoiselles; le Flambeau des broderies; les Passements de l'invention de Jean Cousin, à Paris; le Tresor des patrons, etc." Unter all' diesen Sammlungen ist diejenige, welche am beliebtesten war, das Buch des Fedéric de Vinciolo, eines Venetianers, das der Katharina von Medicis gewidmet, 1587 erschienen ist. Der Erfolg veranlasste eine weitere Auflage, die der Verfasser durch neue Muster vermehrte; ebenso verhielt es sich mit der Sammlung des Cesar Vecellio, die in vier Theilen publicirt wurde und den Titel hatte: Couronne des nobles et honnêtes Dames;" sie ist vom Jahr 1592 datirt.

Obgleich viele dieser Sammlungen von Mustern den „Frauen von Verdienst und den jungen Damen, den Männern und den Jünglingen" gewidmet waren, wie z. B. die „Modèles de broderie", die im Jahr 1630 in Venedig durch Antonio Taghenti und die Gebrüder Sabbio veröffentlicht wurden, deren Beispiel der Maler Aurèle Passaroti, der eines seiner Bücher den Edelleuten von Bologna widmete, und Jehan Mayol, Karmeliter in Lyon, der in seiner Vorrede dem Leser seiner „beaux Patrons nouveaux" mitteilte, dass sein Buch sowohl die Männer als die Frauen betreffe, folgten, so sind es doch hauptsächlich die berühmten Damen, die sich in diesem „royal mestier," das auch als „invention de déesse et d'occupation de royne" bezeichnet wird, gefielen.

Der äusserst seltene Band, dem unsere Beispiele entlehnt sind, veredelt noch gewissermassen dieses Genre; er führt den Titel: „Du Debvoir des filles, traicté brief, et fort utile, divisé, en deux parties." Der erste Theil handelt von der Würde der Frau, von ihrem guten Betragen und ihren Pflichten; von den guten Eigenschaften, die von den Mädchen verlangt werden, die danach trachten, sich zu verehelichen. Der andere handelt von der Jungfräulichkeit, von ihrer Vortrefflichkeit, den Vervollkommnungen, deren diejenigen bedürfen, die sie pflegen, von den Mitteln, sie zu erhalten . . . . . ., von Bruder Jean-Baptiste de Glen, Doctor der Theologie der Fakultät von Paris und Prior der Augustiner bei Liège. Das Ganze ist der Frau Anna de Croy, Marquise von Renty, etc., gewidmet und in Liège bei Jean de Glen im Jahr 1597 publicirt.

War dieser Theologe selbst ein Zeichner? man zweifelt daran, weil man unter den Tafeln seiner Sammlung Copien der Blätter der „Corona delle donne" von Vecellio findet, woraus man schliesst, dass auch die übrigen, andern, jedoch nicht genannten Bänden entnommene Imitationen sind.

Das Werk des Jean-Baptiste de Glen gehörte der Bibliothek von Ambroise-Fumin Didot an.

XVII. JAHRHUNDERT.

Dekorative Malereien.
Palast von Fontainebleau.

Der vortreffliche Charakter, den diese Ornamentationen zeigen, stellt sie mit den Produkten aus der Zeit Heinrichs IV. und Ludwigs VIII. auf dieselbe Stufe. Ihrer Wirkung nach reihen wir sie unter die Dekorationsmalereien der ersten Hälfte des siebzehnten Jahrhunderts ein. In Wirklichkeit wurden diese Medaillons mit Emblemen, die sich in den Vertäferungen des ersten Raums der Empfangszimmer des Palastes von Fontainebleau befinden, unter der Direktion des Dekorationsmalers Mönch ausgeführt, der im Jahr 1834 von Louis Philipp mit der Restauration der „Salle des Gardes" oder „Foyer du Théâtre" beauftragt wurde.

Die Vorbilder für die Wiederherstellung dieses Saales im Charakter der alten Ornamentation fehlten nicht; man fand sie an Ort und Stelle vor. Die Fragmente des auf Carton gemalten Plafonds, die zum grössten Theil zerrissen waren und die man entdeckte, als die Leinwand, die sie bedeckte, weggenommen wurde, liessen noch die Zeichnung und die Farben, die Trophäen und die Reste der in Oel auf Goldgrund gemalten Umrahmungen erkennen. So spärlich auch diese Anhaltspunkte waren, so war es doch verhältnissmässig leicht, den Plafond, sowie den Fries wie sie zur Zeit Ludwigs XIII. waren, wiederherzustellen. Die Vertäferungen erhielten Verzierungen in sehr reichen Farben auf weissem Grund in schöner Ausführung und meisterhafter Durcharbeitung. Die vergoldeten Teile sind in „sali d'or" behandelt, d. h. auf einem Untergrund von verschieden nüancirten braunrothen Tönen sind die Lichter der Modellirung in Haschirung von reinem Metall gemacht. Es ist dies eine der wirkungsreichsten Dekorationsmethoden, mittelst welcher Lebrun bei der Decke der „Galerie des glaces" im Palast von Versailles ein harmonisches Ganzes zu schaffen verstand, das vielleicht ohne seines Gleichen ist.

Man hat die fünf Thüren, wirkliche und Scheinthüren in der „Salle des Gardes" benützt, um deren doppelte Füllungen dem apologetischen Andenken der Herrscher zu widmen, deren Namen mit der Vergrösserung oder Verschönerung des Palastes von Fontainebleau in Verbindung stehen. Franz I., Heinrich II., Antoine de Bourbon, Vater Heinrichs IV., Heinrich IV. selbst, Ludwig XIII. und natürlich Louis Philipp, der regierende König theilen sich in die Felder. Die Füllungen bieten durch allegorische Figuren, Embleme, Devisen etc. ein geistreiches Resumé der Geschichte eines jeden unter ihnen dar.

Unsere beiden grossen Füllungen, die einen Theil der Dekoration der dritten Reihe links vom Kamin bilden und Antoine de Bourbon, Herzog von Vendôme, Vater Heinrichs IV. gewidmet sind, zeigen einerseits das Bild des Helden von Andelys, mit den Wappen von Vendôme, andererseits das Anagramm von Jeanne d'Albert mit den Wappen von Navarra. Zwei kleine Füllungen mit dem verschlungenen Monogramm Heinrichs IV. und der Marie de Medicis zeigen verschiedene Embleme und einerseits die Devise „Umbras lux recta fugat", andererseits „Fulgenti diademate partus". Die mittlere untere Füllung endlich mit dem Monogramm von Anna von Oesterreich hat als Devise „Aquilis generosior ales. — Et Gallis suus Alcides."

RENAISSANCE.

Emailmalereien von Limoges, „Grisailles“.

Nro. 1, 12, 16 und 17.

Motive, von einer mit Fuss und Deckel versehenen Schale stammend. Nro. 1 bildet in Wirklichkeit zwei Motive. Der Theil, auf dem sich der von einem Kind gerittene Delphin befindet, bildet die innere Dekoration der Schale, während das Motiv in der Mitte die Dekoration der Aussenseite des Deckels zeigt. Nro. 12 ist eine Bordüre mit Eierstab; Nro. 16 ist die Dekoration des Fusses und Nr. 17 die innere Bordüre des Deckels dieser von Pierre Reymond gefertigten Schale.

Nro. 2 und 14

Fragmente der Dekoration einer runden Platte von demselben Emailleur. Nro. 2. Innenseite der Platte, Nr. 14, Unterseite.

Nro. 3.

Aussendekoration einer Schale mit Fuss von Jehan Court.

Nro. 4, 11 und 15.

Innendekoration einer Schale von P. Courteys. Nro. 4 und 15 gehören diesem Motiv, das verschiedene Masken zeigt, an.

Nro. 9 und 10.

Dekoration einer kreisförmigen Platte von 46 Centimeter Durchmesser von P. Reymond, der in einer Kartouche seine Initialen und in der entgegengesetzten Kartouche die Jahreszahl 1558 angebracht hat. Nro. 9 ist die Bordüre auf der Unterseite der Platte

Nro. 5

Fragment der Ornamentation des Fusses einer Schale von demselben Emailleur.

Nro. 6

Bordüre eines kleinen emaillirten Kästchens.

Nro. 7 und 8

Fragmente der Dekoration einer Karaffe. Nro. 7 ist im Innern des Halses gemalt; von Nro. 8, das in zwei Theile zerfällt, gehört der obere Theil zur Ornamentation der untern Partie des Gefässes, der untere dem Fuss desselben an. Der Emailleur ist P. Courteys.

Pierre Reymond muss in den ersten Jahren des sechzehnten Jahrhunderts geboren sein. Das früheste Datum, das sich auf seinen Werken findet, ist 1534; er arbeitete bis 1584, das heisst während mindestens 50 Jahren. Der Höhepunkt seiner Thätigkeit wäre gegen 1550 gewesen.

Pierre Courteys, der seinen Namen P. Corteys, Courteys, Cortays, Courtoys und Corteu schrieb, und dessen Familie sich heute Courteix schreibt, gehört der zweiten Hälfte des sechzehnten Jahrhunderts an. Die frühesten auf seinen Emails gefundenen Daten sind 1545 und 1548, das letzte Datum ist 1568. Es scheint, dass er aus dem Atelier Pierre Reymond's hervorgegangen ist.

Jehan Court, genannt Vigier, von dem wenige Werke vorhanden sind, auf denen man nur die Daten 1556 und 1557 findet, ist ein Emailleur, der noch der grossen Epoche der französischen Kunst, der Renaissance angehört; er nimmt die Stelle zwischen P. Reymond und P. Corteys ein. Er ist in den Fleischtheilen mässiger mit lachsfarbigen Tönen.

Gegen 1520 wurde die alte Praxis der Malerei auf farbigem Grund von den Limousin'schen Emailleuren beinahe ganz verlassen zu Gunsten der Methode, die man die »Grisaille« nennt jedoch taucht dazwischen noch manchmal diese alte Methode auf, um die Effecte des Camaïeu zu variiren.

In allen Grau in Grau gemalten Emails des achtzehnten Jahrhunderts umrahmt ein durch Aetzung, nach dem System der Gravure durch Behandlung der gefirnissten Tafel mit Scheidewasser, erhaltener Steg stets die verschiedenen Elemente der Darstellungen und gibt der Zeichnung eine Festigkeit, die in Verbindung mit der sehr einfachen Behandlung der Schattirungen dazu beiträgt, diesen Emails ihren so ausgesprochenen dekorativen Charakter zu geben.

Der Missbrauch mit Metallplättchen und Goldunterlagen beeinträchtigte den künstlerischen Werth der Produkte von Limoges jedoch so sehr, dass sie gegen Ende des sechzehnten Jahrhunderts, wie dies Bernard Palissy bestätigt, sehr im Preis gesunken waren.

Alle diese Muster gehören der Sammlung von Basilewsky an.

Siehe die »Notice des Émaux et de l'Orfévrerie«, von Alfred Darcel. Katalog des Musée du Louvre, Serie D, 1867, der unsere Erläuterungen entnommen sind.

R

1572

RENAISSANCE.

Grisaillen von Limoges. — Die Dekoration des Contre-Emails.

Stickereien und Malereien.

Emails.

Nro. 3. Rückseite einer ovalen Platte, deren grosse Achse im Original 54 cm misst. Verzierung eines Contre-Emails, das mit einem Monogramm, J. C., den Initialen von Jehan Courteys, dem diese Platte zugeschrieben wird, gezeichnet ist.

Dieser Emaillirer, der seinen Werken nie ein Datum beigesetzt hat, hätte, nach Maurice Ardant, Limoges im Jahr 1545 bewohnt; er starb im Jahr 1586, und hinterliess einen Sohn, der dieselben Namen wie er getragen hat. (Man ist oft in Verlegenheit, die Werke von Jehan Courteys, von denen des Jehan de Court, der mit demselben Monogramm unterzeichnete, zu unterscheiden. Beide gehören der zweiten Hälfte des sechzehnten Jahrhunderts an.)

Die »Grande Encyclopédie du dix-huitième siècle« sagt in Betreff des Emails: »Eines muss man wissen, nemlich, dass jedes auf der zu dekorirenden Seite ganz emaillirte Stück, auf der Rückseite ein Contre-Email erhalten muss, das, wenn die Platte convex ist, um die Hälfte schwächer, wenn sie flach ist, in derselben Stärke wie das Email, aufgetragen werden muss. Man beginnt mit dem Contre-Email.«

Das Contre-Email, oder das Email auf der Rückseite des Metalls hatte den Zweck, die Verbiegung des Stücks beim Brennen zu verhindern; es war unentbehrlich. Diese Nothwendigkeit haben die Emailarbeiter von Limoges bei den Stücken, deren Rückseite nicht verborgen war, sondern je nach der Form mehr oder weniger sichtbar blieb, vortrefflich ausgenützt. Die Verzierungen des Contre-Emails sind sehr verschieden, und tragen viel zum Reichthum dieser prunkvollen Industrie bei. Bald trägt die Vorder- und Rückseite dieselbe Art von Dekoration, ein durch Gold auf braunem Grund hervorgehobenes Grisaille, wie die aus den Ateliers des Leonard Limosin hervorgegangenen Teller Nro. 373 und 374 im Museum des Louvre, bald zeigen sie verschiedenartige Behandlung, wie man aus einer ovalen Platte, Nro. 387 derselben Sammlung, sieht; im Innern dieser Platte finden wir die Entführung der Europa in blauem, purpurfarbenem und grünem Email, mit goldenen Lichtern und farbigen Fleischtönen dargestellt, während die Rückseite auf schwarzem Grund weisse, durch goldene Rosetten getrennte Darstellungen in Camaïeu trägt. Diese Verschiedenheit war jedoch nicht die Folge des untergeordneten Werths, den man der Verzierung des Contre-Emails beilegte, da der Künstler bei den werthvollen Stücken, Gewicht auf den gleichmässigen Reichthum seiner Dekorationen legte, wie man dies aus der Rückseite des Deckels einer Schale sehen kann, die gleichfalls im Louvre sich befindet, Nro. 420, und bei der die Dekoration aus vier Büsten in Medaillons besteht, die von symmetrischen Ranken begleitet sind; das Ganze ist in Gold auf schwarzem Grund hergestellt, und von einem Lorbeerkranz in gelbem und grünem Email und einer gewundenen goldenen Schnur umgeben. Die Namen der dargestellten Figuren sind eingeschrieben.

Die kräftige Zeichnung der Kartuschen, mit der Jehan Courteys das Contre-Email seiner Platte geschmückt hat, zeigt deutlich die Sorgfalt, welche die Meister anwendeten, wenn sie werthvolle Stücke ausführten, die sie in allen Theilen mit künstlerischem Reichthum ausstatten wollten.

Auf unserer Tafel mit dem Zeichen des Regenschirms sind mehrere dieser reichen Motive, Verzierungen des Contre-Email.

Nro. 4 und 5. Bordüren von Platten nach Léonard Limosin.

Léonard ist der grösste und berühmteste der Emaillirer von Limoges; er gehört der Familie der Limosin, von welcher sieben Glieder sich der Emaillirkunst gewidmet haben, an. Bei seinen ersten Arbeiten stand Leonard hauptsächlich unter dem Einfluss deutscher Meister; im Jahr 1532 führte er Tafeln nach Albrecht Dürer aus; sodann copirte er Stücke nach den Compositionen des Raphael. Der Schule von Fontainebleau und hauptsächlich dem Stil des Nicolo dell' Abbate, der 1552 in diese Schule eingetreten war, verdankte Léonard schliesslich den Charakter seiner besten Arbeiten.

Unsere beiden Beispiele gehören diesem Genre des Nicolo dell' Abbate an, zu dem Léonard die Vorbilder geliefert zu haben scheint; ihre Zeichnung ist etwas manierirt, durch die Uebertreibung der Muskulaturen, die Feinheit der Bänder und die in die Länge gezogenen Proportionen; allein die Freiheit der Bewegung ist bemerkenswerth, und der schöne Schwung dieses Rankenwerks mit Figuren ist charakteristisch für den Meister, unter dessen Händen man die Manier der Schule von Fontainebleau sich erweitern, und einen unabhängigen und üppigen Stil entstehen sieht. Die Ungezwungenheit der Ausführung, die Fülle und Mannigfaltigkeit der Zeichnungen, endlich das wunderbare Verständniss für die Hilfsmittel des Emails rechtfertigen den ersten Platz, der dem Meister eingeräumt ist. Die letzten Produkte des gegen 1505 geborenen Léonard Limosin, welche ein Datum tragen, sind von 1574.

Nro. 6, 7 und 14 Fragmente von Gegenständen nach Pierre Corteys.

Dieser Emaillirer, dessen Geburtsjahr unbekannt ist, der jedoch seine Emails mit Daten versah, gehört hauptsächlich der zweiten Hälfte des sechzehnten Jahrhunderts an. Nro. 6 und 7 stammen von einer auf einem Fuss ruhenden Schale; die Verzierungen gehören dem Fuss an, der in zwei Theile zerfällt, den Stamm und die Basis, die beide hier in Abwicklung wiedergegeben sind. Nro. 14 bildet den obern Theil einer Karaffe, deren Gesammtbild durch das Motiv Nro. 8 auf der Tafel mit dem Zeichen des Regenschirms, das die Verzierung des Fusses bildet, und sich direct an den Lorbeerkranz des hier dargestellten Fragments anschliesst, ergänzt wird.

Die letzten von Pierre Corteys bekannten Werke sind von 1568 datirt; seine Arbeiten tragen im allgemeinen nicht mehr den Charakter der unter italienischem Einfluss stehenden Schule

von Fontainebleau, sondern zeigen einen weniger erhabenen, aber in den fein ausgeführten Details üppigen Stil, nemlich denjenigen der Goldschmiede wie François Briot, Etienne de Laulne etc., die seit der Zeit Heinrichs II in Gunst standen.

Nro 8. stellt eine Maske dar, die von dem untern Theil einer Platte von Pierre Rémond stammt; Nro. 11 ist eine Maske, die die Serie der vier ergänzt, die die Kartusche Nr. 2 der andern Tafel verzieren.

Stickereien und Malereien.

Nro. 1 und 2, Eckstücke bildend, sind Manuscriptmalereien entlehnt. Sie sind von Girolamo de Cremona, und stammen aus dem Messbuch M. S. F. der Kathedrale von Florenz, fünfzehntes Jahrhundert.

Nro. 9 und 10 in demselben Charakter sind geistreiche Fragmente nach Liberale von Verona. Chorgesangbuch der Kathedrale von Sienna.

Nro. 12 und 13 Tapetengrund mit Bordüre, von einem Baldachin. Die Breite der Bordüre ist auf die Hälfte eines Felds der Gesammtansicht des Grunds zu reduciren. Zweite Hälfte des sechzehnten Jahrhunderts.

Nro. 15. Stoffmuster, endlose Zeichnung, Epoche Heinrichs II.

Nro. 16. Bordüre einer Tunika derselben Epoche.

Diese Details von Tapeten waren auf der Ausstellung, die im Jahr 1876 durch die »Union centrale des Arts decoratifs« veranstaltet wurde. In dem Katalog dieser Ausstellung tragen sie die Nummern 280 und 401.

Die Emailarbeiten von Limoges gehören der prächtigen Sammlung an, die durch Basilewsky an Russland abgegeben wurde.

XVI. JAHRHUNDERT.

Rankenornamente. Flandrische Tapeten.

Man kann sagen, dass die flandrischen Tapeten die europäischen Tapeten des sechzehnten Jahrhunderts sind; in Betreff der Ornamente findet man, dass dieselben den reinsten und feinsten Ausdruck des Stils der italienischen Renaissance wiedergeben.

Während des Mittelalters und hauptsächlich vom vierzehnten Jahrhundert an bildet Flandern den grossen Mittelpunkt der Tapetenfabrikation. Brügge, Gent, Enghien, Oudenarde, Doornik, Lille und besonders Arras zählten zahlreiche Gewerbe hochschäftiger und tiefschäftiger Tapeten. Die Italiener bezeichnen noch mit dem Namen „Arazzi" die bei ihnen eingeführten Tapeten von Arras, die bis gegen das Ende des fünfzehnten Jahrhunderts in Gunst standen.

Hierauf wurden Brüssel, Doornik und Oudenarde die Hauptmittelpunkte der flandrischen Tapetenfabrikation. Ihr Ruf erhielt sich bis zur Mitte des achtzehnten Jahrhunderts. Als im sechzehnten Jahrhundert die Häupter der kleinen italienischen Herrschaften die Tapetenindustrie in Florenz, Ferrara und Mantua einführen wollten, beriefen sie flandrische Arbeiter, um ihre Fabriken zu leiten, die jedoch nur eine ephemere Dauer hatten, indem diese Unternehmungen die Dynastien, welche sie gegründet hatten, nicht überlebten.

Auch nach Spanien, Baiern und England brachten die Flamländer diese Industrie. In Frankreich schreibt man die Gründung der ersten Manufakturen von Aubusson und Felletin einer Colonie flandrischer Arbeiter zu, obgleich schon im Mittelalter daselbst Tapetenfabriken in einer Anzahl von Städten, in Beauvais und Reims bestanden. Franz I. hatte in Fontainebleau eine durch Primaticcio geleitete Tapetenfabrik errichtet, allein sie bestand nur kurze Zeit und auch die Wiederaufnahme dieses Projects durch Heinrich II. und die Fortführung desselben durch seine Wittwe Katharina von Medicis, hat nur wenige Spuren hinterlassen. Heinrich IV. erbaute eine Fabrik hochschäftiger Tapeten, die gegen 1630 von der „place Royale" in das „quartier des Gobelins" übersiedelte und machte durch die Einrichtung der ersten Fabrik sammtartig gewirkter „de la Savonnerie" genannter Tapeten im Louvre den ersten entscheidenden Schritt zu den nationalen Fortschritten, deren grosse Bedeutung durch die Tapeten der im Jahr 1662 durch Colbert gegründeten „manufacture des Gobelins" dargelegt wurde.

Uebrigens ist die Geschichte der Tapetenfabrikation aus den Zeiten, die dieser letzten Gründung vorangehen, ganz dunkel geblieben. Was man am deutlichsten vom Gesichtspunkt der Verzierungsweise der gewobenen Tapeten im sechzehnten Jahrhundert erkennt, ist, dass der Charakter der Verzierung der „flandrisch" genannten Tapeten demjenigen der Hauptströmung des Jahrhunderts entspricht, dass der Geschmack hauptsächlich italienisch ist und dass die vollständig von denen des Mittelalters befreiten Renaissanceformen die Hauptgrundlage desselben bilden.

Unsere Fragmente stammen von unbekannten Werken, allein ihr Werth ist durch die bedeutenden Namen derer bestätigt, die die Muster zeichneten, die man hauptsächlich von Italien nach Flandern schickte, um sie daselbst weben zu lassen.

Auf der, durch die „Union centrale des arts decoratifs" im Jahr 1876 veranstalteten Ausstellung von Tapeten, während welcher wir unsre Fragmente sammelten, war der Werth dieser Arbeiten im allgemeinen schon durch die Namen der Urheber, soweit dieselben bekannt waren, angedeutet. Der „Triomphe des Dieux" in mehreren Stücken wurde in Brüssel nach den Zeichnungen des Mantegna gewoben. In derselben Stadt wurden die „Actes des Apotres" nach Raphael copirt. Man sah daselbst auch eines der Stücke der kleinen aus zehn Theilen bestehenden Tapeten der „de Scipion" genannten Serie, die nach den Modellen des Giulio Romano ausgeführt wurden. Hier hatte man Jagd-Fragmente nach den Compositionen Albrecht Dürers und dort Stücke der Sammlung der „Mois", die nach Zeichnungen des Lucas von Leyden gemacht waren, etc.

Es versteht sich übrigens von selbst, dass man für Arbeiten von kostspieliger Ausführung beinahe nur Muster aus den besten Händen verlangte; der künstlerische Werth musste höhern Rangs sein, um dem Luxus der Tapeten zu entsprechen, von dem man sich, nach dem was Bellay über Franz I. im Lager von Drapd'or erzählt, einen Begriff machen kann; er zeigte da „vier Stück der Haupttapeten, die die „Victoires de Scipion l'Africain" ganz in Gold und Silberfäden darstellen."

Die Stücke dieser Art sind gegenwärtig mehr wie selten, denn es ist anzunehmen, dass die werthvollen Materialien längst dem Handel zum Opfer fielen.

Von unsern Fragmenten stammen die Nummern 1, 2 und 4 von derselben Bordüre; die untersetzten Figuren zeigen einige Aehnlichkeit mit denjenigen, welche die Rückseite einer emaillirten Platte von Limoges verzieren (Tafel mit dem Zeichen des Abendmahlkelchs, Nro. 3), immerhin sind jedoch hier die Verzierungen reicher und feiner. Es scheint jedoch wahrscheinlich, dass beide annähernd aus derselben Zeit sind und dass die Tapeten wie das Grisaille der zweiten Hälfte des sechzehnten Jahrhunderts angehören.

Nro. 3, 6, 7 und 9 stellen ebenfalls Motive von Bordüren dar.

Bei den schönen italienischen Kartons erstreckt sich die Dekoration oft auf die Kostüme der Personen, sowie auf die Gegenstände und das Mobiliar der Scenerie. Der Luxus dieser Details tritt hauptsächlich bei der Schule des Mantegna zu Tage und die von dem Meister selbst gezeichneten Ornamente sind oft die reinsten und diejenigen, welche unter den Renaissanceornamenten am meisten den antiken Stempel bewahrten.

Nro. 5, 8, 10 und 11 gehören dieser speziellen Serie an. Auf den Originalen schmückt Nro. 5 den obern Theil einer Tunika von vornen; Nro. 8 ist das Ornament einer Beinschiene; Nro. 10 die Bordüre einer Tunika; endlich Nro. 11 die Abwicklung einer Blumenvase.

XVI. JAHRHUNDERT.

Dekoration der Waffen.

Emaillirter Stahl. Niello-Email. Ciselirungen.

Die Handgriffe des hier dargestellten Degens (épée) und Daggerts (dague) sind in Stahl ausgeführt, der mit Zellenemail auf Goldgrund verziert ist; die Beschläge der Scheiden und des Gehenks sind in derselben Weise behandelt. Die so verzierten Waffen sind selten. Die geschmackvollen Ornamente und die Vollkommenheit der Arbeit machte aus diesen beiden Waffen desselben Stils Hauptstücke der Sammlung von Pierrefonds, die Napoleon III. vom Prinzen Soltykoff erworben hatte. Sie gehören der Epoche Heinrichs II. (1547—1559) an und befinden sich jetzt im Musée d'artillerie in Paris.

ÉPÉE

11

Anneau de chape

1

Fourreaux

18

18

17

Quillons 16

DAGUE

Wir fügen hier die Gesammtansicht dieser Handgriffe und die beiden Scheiden mit dem Gehenke und seiner Agraffe bei, um die auf unserer Tafel in Abwicklung dargestellten Details erkennen zu lassen. Um das Studium dieser Bruchstücke zu erleichtern, erinnern wir an die einzelnen, den Degen und den Daggert betreffenden Bezeichnungen, die während der ersten Hälfte des sechzehnten Jahrhunderts üblich waren.

Die verschiedenen Theile eines Degens wurden folgendermassen bezeichnet:

1. „Die Klinge"; der Heftzapfen, die Oberklinge, der Körper der Klinge, die Spitze.

2. „Der Handgriff"; der Degenknopf, der Handgriff im engeren Sinne (fusée), das Stichblatt, der Korb, die Stichblattzapfen, die Parirstange.

3. Die Scheide und ihre Garnitur, das Gehenke, dessen Riemen durch Ringe verbunden sind und sich in der Gürtelagraffe vereinigen, und das Ortband (Schuh).

Beim Daggert, der nach dem „Glossaire“ von Roquefort „eine Art kurzer Degen von beinahe nur einem Drittel der Länge eines Degens, wie man ihn gewöhnlich trägt“, ist, behalten die verschiedenen Theile des Handgriffs, sowie auch die Scheide, die bei beiden Waffen mit schwarzem Sammt überzogen ist, dieselben Bezeichnungen; die Länge des dargestellten Degens mit Einschluss des Handgriffs ist 1,20 m, die des Daggerts 0,34 m.

Nro. 4. Abwicklung des Degenknopfs.
5. Eine Seite des eigentlichen Handgriffs.
16. Verzierung der Stichblattzapfen.
17. Verzierung der sich theilenden Parirstange.
19. Mittlerer Theil des Korbs.
13. Unterer Theil des Korbs.
11. Abwicklung des Knopfs des Daggerts.
1. Eine Seite seines Handgriffs.
18. Die Verzierung seiner Stichblattzapfen.
15. Die Verzierung des Stichblatts.

Garnitur der Scheiden.

Nro. 9, 10 und 12. Agraffen des Gehenks.
3. Ortband (Schuh) der Degenscheide.
7, 8, 14. Gürtelknöpfe.
6. Mundblech der Scheide des Daggerts
2. Sein Ortband.

Da die zur Aufnahme des undurchsichtigen Emails dienenden, mit Goldrändern versehenen Formen in den Stahl eingegraben sind, so treten die Ornamente nicht über die Grundfläche vor. Diese emaillirten Ornamente erhalten nur an den eigentlichen Handgriffen, deren Querschnitt quadratisch ist, ein leichtes Relief, um der Hand einigen Halt zu gewähren.

Die Klinge des Degens ist spanische Arbeit, man glaubt jedoch, dass die Emaillirung der beiden Waffen ein französisches Produkt sei. A. Darcel sagt: „In Italien findet man selten Schmelzarbeiten mit vertieftem Grund (champlevé), und diejenigen, welche man dort findet, sind gewöhnlich von kleinen Dimensionen und in dem Genre, das man „émaux de niellure“ nennt. Die eingravirte und mit blau-schwarzem Email ausgefüllte Figur hebt sich von einem dunkeln Grund ab.“

Die drei Motive Nro. 21, 22 und 24 sind ausgefüllte Damascirungen, die dieser Anwendung des Nielloemails verwandt sind, allein diese Beispiele gehören nicht Italien an.

Das Motiv Nr. 22, das die Form eines Mundblechs hat und dessen Zeichnung eine Imitation der orientalischen Damascirungen ist, die im Norden Italiens eingeführt und von den Vergoldern gehandhabt werden, gehört den durch die Gravirungen des Balthasar Sylvius beliebt gewordenen Formen an. Der Knopf Nro. 21 mit vegetabilischem Motiv, wie auch das ciselirte Stück Nro. 25, ist von Virgil Solis, dessen Monogramm sich in einem Schildchen zwischen den beiden Stichblattzapfen des Degens findet.

Die drei Ortbänder Nro. 20, 23 und 26 gehören ebenfalls den rheinischen Schulen aus der zweiten Hälfte des sechzehnten Jahrhunderts an und der schöne Charakter dieser Ciselirungen lässt jene deutschen Kleinmeister erkennen, die alle Goldschmiede waren und deren Modelle damals einen so grossen Einfluss auf die Industrieen jener Zeit hatten.

XVI. XVII. JAHRHUNDERT.

Verzierungen der Manuscripte in Italien.

Zweite Hälfte des XVI. Jahrhunderts.

Die Elemente dieser Tafel und die der folgenden mit dem Zeichen der Schnalle stammen aus derselben Quelle, den Chorgesangbüchern der Certosa von Pavia, die in der Bibliothek der Brera in Mailand aufbewahrt sind. Diese Chorbücher bilden eine Serie, die für das Studium der Umbildungen des dekorativen Stils während des langen Zeitraums, der zur Ausführung dieser Arbeiten nöthig war, besonders interessant ist, da in den vierzehn Bänden, denen unsre Beispiele entnommen sind, unter den in das Ornament selbst eingeschriebenen Daten, die Jahreszahl 1562 erst im dritten Band vorkommt, und sich als nächste die von 1578 im zwölften Band findet. Es ist daher sicher, dass das Werk vor dem erstgenannten Jahre begonnen und lang über das zweite fortgesetzt wurde. Man überzeugt sich hievon leicht durch die Beispiele aus dem dreizehnten und vierzehnten Band, deren Verzierungen das Ende des sechzehnten und selbst den Beginn des siebzehnten Jahrhunderts erkennen lassen. Welches aber auch das wirkliche Datum des Beginns dieses Unternehmens sein mag, so unterliegt es jedenfalls keinem Zweifel, dass die ersten Künstler, die daran gearbeitet haben, durch die prachtvollen Dekorationen, die die wunderbare Architectur der Certosa von Pavia schmücken, inspirirt waren. Dieser Bau, der im Jahre 1396 durch Giovangaleazzo Visconti begonnen und durch die Sforza fortgeführt wurde, hat Arbeiten erfordert, die bis zum Jahr 1542 dauerten; dabei ist als bemerkenswerthe Thatsache hervorzuheben, dass die Dekorationen der Façade die, für die erste Zeit der Renaissance charakteristische eigenthümliche Mischung von heidnischen und christlichen Elementen zeigen. Wir wollen davon abstehen, alle die Namen der grossen Künstler, die an diesem monumentalen Werk gearbeitet haben, anzuführen, und uns darauf beschränken, den des Caradosso zu nennen, weil in ihm der Künstler stets an den Goldschmied erinnert und weil er unter anderem sich mit der Emaillirung, in der sein Nacheiferer Daniel Arcioni (oder Arzoni) sich auszeichnete, beschäftigte; durch die Lehren, welche diese beiden hervorragenden Meister ihren Landsleuten gaben, konnten diese im sechzehnten Jahrhundert in Rom eine blühende Colonie bilden und daselbst den Geschmack ihrer Provinz thatsächlich zur Herrschaft bringen. Es ist daher zweifellos, dass unsre Manuscriptmalereien, die so vollständig den Eindruck von Emailarbeiten machen, direct dem Geschmack der Mailänder Goldschmiede, die die Macht hatten, denselben selbst in Rom durchzuführen, entsprungen sind.

Uebrigens stehen die prächtigen Dekorationen der Chorgesangbücher der Certosa von Pavia im vollen Einklang mit der jeweiligen Strömung; die Verzierungen wurden während einer Periode, die man auf ungefähr fünfzig Jahre schätzen kann, durch die Miniaturmaler fortgeführt und der ursprüngliche Charakter derselben nach Massgabe der Zeit modifizirt. Wir haben daher hier eine historische Sammlung, in welcher man die verschiedenen Umbildungen erkennt; die Ornamentiker, die dieses Blatt zu studieren haben, können dieselben leicht verfolgen, da die Aufführung der Beispiele, die sich zugleich auf beide Tafeln, für welche der Text gemeinschaftlich ist, ausdehnen, in chronologischer Reihenfolge geschieht. Die Numerirung geht natürlich von der einen zu der andern dieser Tafeln, von denen die eine das Zeichen der Kette, die andere das der Schnalle trägt.

Nro. 1. Band 2. Motiv von der ersten Seite. Das Bildniss stellt Giovangaleazzo Visconti, den Gründer der Certosa von Pavia dar.

Nro. 2, 3, 4. Band 3. Die beiden aufsteigenden Bordüren stehen sich auf dem Blatt gegenüber. Das grössere dieser beiden reichen seitlichen Bänder trägt im mittleren Medaillon die Jahreszahl 1562, das kleinere zeigt das Monogramm Christi. Dieser dekorative Aufbau folgt dem Princip der antiken Candelaber; die stützenden Kinder zeigen relativ gute Proportionen und sind für die Bestimmung richtig bewegt.

Nro. 5 und 6. Band 6. Diese schönen Initialen N und D sind gut gezeichnet, besonders Nro. 5, das an die Hand eines Ornamentikers und Goldschmieds erinnert. Die Initiale D, die übrigens von geringerem Werthe ist, wurde aus Versehen verkehrt eingesetzt. Man scheint bei diesen beiden Lettern das innere Bild, dessen Form angedeutet ist und das vorhanden gewesen sein muss, übermalt zu haben. Was auch die Ursache dieser Uebermalung gewesen sein mag, so ist jedenfalls sicher, dass dieselbe zu einer späteren Epoche als die Malerei des Buchstabens ausgeführt wurde. Die Innenverzierung des N zeigt ein Ornament aus dem siebzehnten Jahrhundert.

Nro. 7, 8, 9, 10. Band 10. Diese aufsteigenden Bordüren sind derselben Art wie die, welche wir schon besprochen haben. Das grössere der beiden Motive ist rein ornamental, ohne Beifügung menschlicher Figuren, während das ihm gegenüberstehende schmale zweite Band Kinder enthält, die die Trommel schlagen. Das Medaillon trägt die Jahreszahl 1565. Das Medaillon in Nro. 10 enthält „den Erlöser über die Sünden der Welt weinend". Die Umrahmung des Medaillons erinnert, wie auch die des Visconti, an die Emails von Limoges. Uebrigens scheint die ganze Dekoration, wir sagen es zum letzten Mal, der Emailmalerei anzugehören.

Nro. 11, 12, 13, 14. Bd. 12. Die Initiale Nro. 11 stellt eine Verzierung in wirklich neuem Charakter dar; dieselbe wurde durch die Hand eines als Zeichner hervorragenden Künstlers ausgeführt, der sich bemüht hat, durch die Art der Ausführung die Neuerungen, die er anstrebt, zur Geltung zu bringen. Das in diesem Buchstaben eingefügte Bild stellt Hesekiel dar, der eine Tafel in der Hand hält, auf der lateinisch ein dem XXXVII Kapitel seiner Prophezeihungen entnommenes Zitat geschrieben ist: „Darum weissage und sprich zu ihnen: So spricht der Herr: Siehe, ich will eure Gräber aufthun und will euch, mein Volk, aus denselben herausholen, und euch in's Land Israel bringen."

Nro. 12 zeigt ein I, dessen Verzierung kein Bild enthält, sondern rein dekorativer Art ist; in den Verschlingungen sehen wir naturalistisch gemalte, mit Vögeln spielende Kinder; die Halbfiguren von Frauen, die in Rankenwerk auslaufen, haben zusammengebundene Flügel, verlängerte Ohren und birnförmige Brüste nach Art der Faune.

Nro. 13 zeigt ein feineres Motiv und trägt einen in seiner glücklichen Einheitlichkeit entschieden neueren Charakter. Das Datum 1578 ist in die Augen fallend, und man kann annehmen, dass diese Verzierung in so neuer Zeichnung und so eigenartiger Farbgebung den Uebergang zu einem Meister bezeichnet, der nicht von dort war, oder der sich in einer andern Schule, z. B. der von Bologna, an die diese Verzierung erinnert, ausgebildet hat. Die ganze Verzierung des betreffenden Blatts ist in derselben Weise gehalten.

Die Initiale Nro. 14, die nach Art der Nro. 5 verziert ist, jedoch ein Bild enthält, nimmt an dieser Neuerung nicht Theil.

Nro. 15, 16, 17, 18. Band 13. In den Motiven Nro. 15 und 16 erkennt man das Bestreben nach Eleganz und Grazie der Bewegung. Man findet hier nicht nur den Unterschied in der Zeichnung der Ornamente, sondern das Eingreifen eines neuen Geistes, der mit dem alten nur die vollständige Gleichgültigkeit gegen die Bestimmung der Dekoration gemein hat. Das eigenartige dieser neuen Richtung ist hauptsächlich aus der aufsteigenden Verzierung Nro. 17 ersichtlich, allein die Anwendung derselben in diesem Rahmen ist weniger glücklich als in den kleinen horizontalen Bändern und besonders in Nro. 15, das mit seiner mittleren Kartusche, die ganz den Charakter eines wirklichen Petschaft trägt, als ein kleines Wunder bezeichnet werden kann.

Nro. 19, 20, 21, 22, 23. Band 14. Nro. 22 gibt hier das vollständige Bild einer üppigen Neuerung, der die Anwendung der construirten Kartusche, die eine immer entscheidendere Bedeutung erhält, einen zu bekannten Ausdruck verleiht, als dass es nöthig wäre weiter darauf einzugehen; erwähnt sei nur der Unterschied dieser mehr oder weniger reichen Holzkartuschen, die selbst keine Figuren enthalten, gegenüber denjenigen der Schule von Fontainebleau, die Frankreich seine Vorbilder geliefert hat. Hier, wie auch bei Nro. 20, bilden die aus einem dekorativen Rankenwerk hervorgehenden Figuren keinen Theil der Kartusche, sondern sind derselben nur durch Annäherung beigegeben. Das Fragment Nro. 21 gibt einen Vorgeschmack zu der schreienden Ueppigkeit der Dekorationen, bei denen Jean Lepautre in den Verschlingungen des Akanthus belebte Handlungen, Kämpfe und Jagden auftreten liess. In diesem Beispiel hat man es jedoch noch mit ganz friedlichen Elementen zu thun; Menschen und Thiere, niemand fühlt sich in Gefahr, weder der Vogel, der der Schlange begegnet, noch das Kind, das neben dem Wolfe ruht etc.

Nro. 19 zeigt in sehr feiner Ausführung eine bei den Griechen beliebte Art der Anordnung, indem die Ranken sich gegenüberstehen ohne in einander überzugehen, aber auch ohne dass die Trennung der Einheitlichkeit der Verzierung schadet. Man kann nur erstaunt sein über diese verhältnissmässige Reinheit in einem Augenblick in dem sich die Bewegung, die wir verfolgen, vollzog. Dieses kleine Beispiel lässt vermuthen, dass den Künstlern von ernstem Charakter wie Poussin, der damals nicht mehr fern war, in Italien andere unbekannte Künstler vorangegangen seien, die das Alterthum ernsthafter studierten, als man dies vor ihnen gewöhnt war.

Nro. 23 ist ein O, in dem man den h. Sebastian an den Baum gebunden dargestellt sieht. Der Dekorateur hat dieses Motiv auch bei der Verzierung seines Buchstabens benützt, indem er an den kartuschenartigen Rahmen, aus denen derselbe gebildet ist, das Holz von zwei Bogen angebunden hat; darin liegt eine Absicht, die man in keiner der Initialen der vorhergehenden Zeiten, die in diesen Chorgesangbüchern vorkommen, wiederfindet. Die Verzierung dieses Buchstabens bezeichnet ganz bestimmt die Einführung einer triumphirenden Richtung. Damals herrschte besonders der Einfluss der Flamländer vor.

XVI.–XVII. JAHRHUNDERT.

Verzierungen der Manuscripte in Italien.

Zweiter Theil des XVI. Jahrhunderts.

Wir wiederholen hier die Eintheilung der vorliegenden Tafel, sowie die der Tafel mit dem Zeichen der Kette und fügen die Nummern der Bände bei, denen die Beispiele entnommen sind; in Betreff des Textes, der beiden Tafeln gemeinsam ist, verweisen wir auf die Tafel mit dem Zeichen der Kette.

Band 2. — №. 1.

Band 3. — №. 2, 3, 4.

Band 6. – №. 5 und 6

Band 10. — №. 7, 8, 9, 10.

Band 12. №. 11, 12, 13, 14.

Band 13. — №. 15, 16, 17, 18

Band 14. – №. 19, 20, 21, 22, 23.

P

RENAISSANCE.

Ornamentation der Manuscripte. Die Cartouchen in Holz.

Dieses Blatt eines Manuscripts und die danebenstehenden Fragmente von Bordüren stammen aus derselben Quelle „la Vie des ducs d'Urbin", Manuscript in der Bibliothek des Vaticans in Rom.

Diese luxuriöse Ornamentik zeigt eine Verbindung von zwei verschiedenen Elementen. Das römische Alterthum, wie es Raphael in den Malereien der Bäder des Titus und in den Basreliefs der Trajansäule studirt hatte, und wie es Giovanni da Udine in den Dekorationen der Farnesina zum Ausdruck gebracht hat, leitete den Miniaturmaler bei der Wiedergabe des Laubwerks, sowie bei der Uebereinandersetzung der Motive in den aufsteigenden Füllungen. Andererseits findet man in diesen Dekorationen, sei es vereinzelt, sei es in Verbindung mit den übrigen Verzierungen, Darstellungen in einer von den Alten nicht gekannten Gruppirung, die für sich ein ausgesprochenes Element bilden und unter dem Gattungsnamen Cartouchen eine so hervorragende Stelle in der architektonischen und malerischen Dekoration der auf die ersten Anfänge der Renaissance folgenden Periode einnehmen sollte, die von da an durch einen wirklich neuen Charakter belebt wurde.

Diese Motive, die geeignet waren, dem bewegten Laubwerk als Grundlage zu dienen, drücken den europäischen Werken einen so eigenartigen Stempel auf, dass man aus der Art der Cartouchen am leichtesten das Alter der vom siebzehnten Jahrhundert an sich folgenden Dekorationen bestimmen kann.

Die grosse Cartouche, die dem Bild des Herzogs Francesco Maria I. als Umrahmung dient, gehört der Gattung der ausschliesslich in Holz gearbeiteten Werke an, die man zuerst zur Zeit des Ducerceau und hauptsächlich zu der des Theodore de Bry findet, der in seinem bemerkenswerthen Alphabet so ausgesprochene Beispiele in diesem Genre gegeben hat. Wir werden auf einer besonderen Tafel die Elemente dieser Richtung, die durch den Graveur in ihrer ganzen Reinheit wiedergegeben wurden, zusammenstellen. Die vorliegenden Beispiele sollen neben ihrem speciellen Interesse noch die Art der Farbgebung zeigen, die sich für diese Holzarbeiten eignet.

Die Idee zu diesen ornamentalen Bildungen scheint nicht italienischen Ursprungs zu sein; so unsicher jedoch dieser Ursprung ist, so scheint es doch, dass man ihn hauptsächlich Deutschland und den Flamändern zuschreiben muss, jenen Arbeitern, die diese Schnörkel spielend handhabten und die dieselben zuerst zur Hervorhebung der Wappen angewendet zu haben scheinen.

Italien war während der Renaissance von fremden Künstlern sehr besucht. Von dem fünfzehnten Jahrhundert an finden wir unter den berühmten Urbinern am Hofe des prachtliebenden Friedrich von Montefeltro, um nur diese beiden anzuführen, den Genter Justus, dessen „flämischer Realismus nicht weniger geschätzt war, als seine Kenntniss der Farbgebung", und den andern, wofern es sich überhaupt um zwei verschiedene Personen handelt, den man mit dem Namen Justus von Deutschland bezeichnet.

Das Portrait ist in Wirklichkeit eine Miniatur in allen Farben. Der Baum, den man in einem Medaillon sieht, erinnert an die Eiche der Wappen „della Rovere d'Urbin".

Imp. Firmin Didot & Cie Paris

XVI. JAHRHUNDERT.

Ornamente mit constructiver Grundform.

Umrahmungen, Kartuschen und Vignetten.

Diese Dekorationen haben als Grundlage fein ausgearbeitete Schreinerarbeiten, die eine Construction von gewisser Logik zeigen; mit diesen verbinden sich Elemente der verschiedensten Art, leichte Zweige, Blumen und Früchte als Guirlanden und Bouquets, Bander, Attribute und Trophäen, Reptilien und Mollusken, Fische und Vierfüssler und endlich die menschliche Figur in ganzer Gestalt oder in Theilen; sie bilden ein in sich abgeschlossenes Ganzes von grösserer oder geringerer Bedeutung, das durch seine Mannigfaltigkeit eine Kunstrichtung von ganz europäischem Charakter vertritt.

Die Bewegung, aus der diese Art der Dekoration hervorgegangen ist, fällt mit der Ausbreitung der italienischen Renaissance zusammen, allein diese zierlichen Constructionen gehören in keiner Weise dem klassischen Alterthum an, und die Dekorateure haben hauptsächlich in diesen Kartuschen Hilfsmittel gefunden, die den Alten beinahe ganz fehlten.

Während der ersten Hälfte des sechzehnten Jahrhunderts hat die Schule von Fontainebleau Frankreich, und besonders die Emailmaler von Limoges mit Kartuschen versehen, deren Ausschnitte sich in Voluten nach Art der „carta" (siehe die Notiz der Tafel mit dem Zeichen der Rolle) aufrollen; nach der italienischen Schule, die in dieser Richtung den Anstoss aus Deutschland erhalten zu haben scheint, erhielt dieses Genre in Europa eine grosse Ausdehnung, während zugleich die Typen den immer ausgesprocheneren Charakter der Tischlerarbeiten erhielten. Während der zweiten Hälfte des sechzehnten Jahrhunderts und bis zu Anfang des siebzehnten waren die Kartuschen ein Gegenstand des Wettstreits zwischen den Künstlern Frankreichs, Deutschlands und Flanderns, die sich alle bemühten, denselben eine neue Form, Eleganz und Reichthum zu verleihen und trotzdem das Grundprincip aufrecht zu erhalten. Es gibt in der That eine unendliche Zahl derartiger Produkte, die uns hauptsächlich durch Gravirungen erhalten sind; häufig macht ihre geistreiche Anordnung dieselben zu wirklichen Meisterwerken, die einen nicht übertroffenen Geschmack und Geschicklichkeit kundgeben. Künstler ersten Rangs haben dieses Genre gehandhabt und die Kleinmeister haben demselben in der Entwicklung, die es von dem Ende des Jahrhunderts bis zum ersten Theil des siebzehnten Jahrhunderts genommen hat, einen streng ausgesprochenen Charakter verliehen.

Die Maler und Bildhauer, hauptsächlich die Holzbildhauer und die Goldschmiede haben derartige Ornamente angewendet; selbstverständlich liefern die als Vorbilder für die verschiedenen Industrien gefertigen Gravirungen die reichste Quelle, der auch die meisten unserer Beispiele entnommen sind.

Von den graphischen Beispielen findet man auf unserer Tafel:

1. Einen vollständigen Typus eines durch Malerei hergestellten Rahmens und Fragmente ähnlicher Art, die dem Gebiet der vergoldeten Holzarbeiten angehören.

2. Einen Typus einer als Goldschmiedearbeit behandelten Kartusche, die sich in Mitte einer von derselben unabhängigen Rankendekoration befindet.

3. Den Typus eines in Holz geschnittenen Spiegelrahmens, der ausgeführt ist, und dessen Riss wir im Text einfügen. Zugleich finden wir daselbst eine Serie von Gesammtbildern und Fragmenten aus dem berühmten, von Theodor von Bry gravirten und in Frankfurt im Jahr 1559 veröffentlichten Alphabet. Diese letzteren Beispiele sind nützlich, da sie Anhaltspunkte für die Verschiedenartigkeit der Elemente liefern, welche in die in jeder Weise, aber stets mit Mass bereicherten Hauptconturen eingeführt werden; man sieht dies auf unserer Tafel z. B. bei der Umrahmung der Anbetung der Weisen, die aus einem in vergoldetem Holz hergestellten Rahmen besteht, in welchem die Pflanzen und andere Beigaben in der ihnen eigenen Farbe gemalt sind, sowie in den Fragmenten aus derselben Quelle, in denen gewisse Theile des vergoldeten Holzes selbst in freien Tönen bemalt sind. In Wirklichkeit hat dieses Genre jedoch seinen Hauptwerth nicht durch die Polychromie erhalten, denn sein Aufschwung datirt gerade aus der Zeit, in welcher der Sinn für die dekorative Farbgebung in einfacher und breiter Ausführung,

die das Mittelalter den byzantinischen Traditionen, und durch diese Asien verdankte, bei uns eigenthümlicherweise abgelenkt wurde und während dreier Jahrhunderte nahezu verloren ging.

Von dem Gesichtspunkt der Bemalung aus geben daher die von uns dargestellten Ornamente nur historische Reminiscenzen und enthalten keine Beispiele für dekorative Polychromie; allein die Ornamente dieser Art haben eine viel zu wichtige Rolle in den mehr oder weniger industriellen Künsten gespielt, als dass unsere Meister sie nicht studiren müssten. Wir haben davon schon eine ganze Serie geliefert, die die stufenweise Umbildung, die das Holz und das Kupfer bis zur Rocaille-Epoche erfahren haben, kennzeichnen, und die hier vereinigten Typen werden noch zur Nutzbarmachung dieser Beispiele beitragen, da die Kartuschen in der europäischen Dekoration einen festen Platz eingenommen haben, darin constant Anwendung finden und den Vortheil haben, dass ihre Bemalung dem Belieben anheim gestellt ist. Man kann sich hievon noch ein Bild machen durch die üppigen Holzkartuschen aus dem lezten Teil des sechzehnten Jahrhunderts, die wir auf der Tafel mit dem Zeichen des Zubers wiedergegeben haben.

Nro. 5, 6 und 7 vergoldete Holzrahmen nach den Originalmalereien. Nro. 5 und 7 sind Rahmenfragmente von Dutillet aus der Serie der Portraits der Könige von Frankreich, deren letzter François I. ist. Prächtiges Manuscript der Bibl. nat. Nro. 2848, französische Abtheilung. Beide gehören Bekrönungen von Blättern an.

Nro. 6 gehört einer Miniatur an, die wir sehr reduciren mussten, und deren Malerei dem Herrn Cousin zugeschrieben wird. Das prachtvolle Manuscript, dem sie entnommen ist, wurde gegen die Mitte des sechzehnten Jahrhunderts für Claude Gouffier, Graf von Maulevrier, ausgeführt. Es ist ein Gebetbuch von ausserordentlichem Werthe und in jeder Richtung dieses aufgeklärten Freundes und Beschützers der schönen Künste, der 1570 starb, würdig. Dieses Manuscript gehörte der Bibliothek von Ambroise Firmin Didot an, und das Blatt, das wir wiedergeben, und das die Anbetung der Weisen darstellt, wird als Kleinod des Buches betrachtet.

Die Fragmente Nro. 2 und 9, die in die Kartuschen 1 und 8 eingeschoben sind, sowie Nro. 16 im Rahmen Nro. 15 gehören dem Werke des Jean Cousin an.

Nro. 15, von einem unbekannten Meister, gehört einem ähnlichen Genre an. Nro. 22 bildet das Titelblatt des Werks von Jehan Fouquet, obgleich diese Dekoration einer spätern Zeit angehört, als der Miniaturmaler. Der Spiegel, dessen Zeichnung wir nach einer Photographie wiedergeben, befindet sich im Museum des Louvre; er ist eines der schönsten Beispiele der Holzsculptur aus der Zeit von François I. Das Holz ist nicht vergoldet, sondern nur durch einige Goldlinien bereichert.

Nro. 14 zeigt ein Detail des Sattels von Christian II., König von Sachsen; diese Dekoration, die eine italienische Arbeit ist, befindet sich im Museum von Dresden, und wir entlehnen das Fragment der schönen, in Dresden im Jahr 1883 erschienenen Publikation von Rade. Die Composition der Kartusche, die den Hauptschmuck des Sattels bildet, trägt den Charakter reicher Holzdekoration.

Die Kartuschen 1, 8, 12 und 13 liefern Beispiele für die Umbildungen, die das Genre gegen Ende des sechzehnten Jahrhunderts erfahren hat; die Nummern 1 und 8 sind von 1590 von Daniel Mayer; die Nummern 12 und 13 sind von 1609 und gehören wahrscheinlich, wie die aus derselben Quelle stammende Nro. 3, der rheinischen Schule an.

Die kleinen Kartuschen und Vignetten Nro. 4, 10, 11, 17, 18, 19, 20 und 21 tragen verschiedenen, unter sich mehr oder weniger gleichartigen Charakter; bei einem Theil scheint sich hauptsächlich der flämische Charakter geltend zu machen. Zu dieser Zeit ist es jedoch nicht immer leicht, einer oder der andern Schule eine Schöpfung zuzusprechen. Die Namen der Meister sind bekannt, allein ihre Nationalität lässt sich aus der Natur ihrer Arbeiten nicht immer erkennen. Abraham OErtel (Ortélius) geboren in Antwerpen im Jahr 1527, gestorben 1598, der die »images des dieux« mit so schönen geschnitzten Rahmen versah, hatte ausgedehnte Reisen in Europa gemacht, auch ist sein gestochenes Werk mehr flämisch als italienisch. Man kennt den Einfluss, den Vredeman de Vriés, der 1527 geboren wurde, auf das Mobilar seiner Zeit ausgeübt hat; wie sehr wurden die üppigen, phantasievollen und an Details reichen Compositionen dieses Dekorateurs und Architecten in Deutschland wie in Frankreich ausgebeutet! Ist F. Floris auch mehr Flamländer als Italiener, und wo stammt dieser C. Perretti her, der 1509 gravirte? Hans Siebmacher von Nürnberg, ist er mehr Deutscher als Flamländer? ist dieser Virgil Solis, der in Nürnberg geboren und gestorben ist, auch wirklich ein Deutscher? Und doch fühlt man aus dieser, durch gegenseitige Entlehnung entstandenen Mischung stets Hauptschulen heraus. Etienne de Laulne bildet sich in Frankfurt in dem Atelier von Theodor de Bry aus, ist er, und mit ihm alle die Emailmaler von Limoges, die seine Zeichnungen an Stelle derjenigen der Schule von Fontainebleau benützten, desshalb weniger Franzose? Nein, sicher nicht, und es dürfte das Beste sein, anzunehmen, dass die Dekorationen dieser Zeit, die im Ganzen einen einheitlichen Charakter tragen, ein ganz gemeinsames, hauptsächlich europäisches Produkt sind; immerhin haben Deutschland und Flandern, von denen der Anstoss ausgegangen ist, das Recht, die Ehre der Urheberschaft zu beanspruchen. Was die Qualität der Produkte dieses Genres betrifft, glauben wir, dass Italien und Frankreich nahezu gleichen Schritt mit ihren Nachbarn gehalten haben.

RENAISSANCE.

Sculpirte, gemalte und gewobene Kartuschen, XVI.-XVII. Jahrhundert. Karyatiden.

Im Princip ist die ornamentale Kartusche eine „monstrance“ nach dem alten französischen Ausdruck; sie hebt eine Inschrift, ein Symbol, historische und mythologische Bilder hervor, indem sie dieselben mit einer mehr oder weniger einfachen, oder mehr oder weniger durch die Beigabe von allen Arten Rankenwerk, Figuren, Blumen, Bändern etc. bereicherte Verzierung umrahmt. Oft erzeugt eine Hauptkartusche gewissermassen kleinere Kartuschen, die in dem Gesammtrahmen eingeschlossen sind. Endlich bildet die Kartusche bald eine directe Verzierung der Architectur, indem sie sich mit deren Hauptlinien verbindet, bald bildet sie selbst eine fingirte und unabhängige Construction auf einer durch Rahmen begrenzten Füllung oder auf einer freien Fläche.

Die einfachste der Kartuschen ist diejenige, welcher dieses Genre hauptsächlich seinen Namen verdankt. Bei den Römern waren die Aufzeichnungen und die Bücher auf Papier in Bändern geschrieben, die man, um sie aufzubewahren, in der „Bibliotheca“ aufrollte, wie dies auch die Aegypter mit ihren Papyrus thaten; die lateinischen Schriftsteller gaben ihrem festen und satinirten Papier oder Pergament den Namen „carta“. Entfaltet hatte die „carta“ oder „charta“ stets das Bestreben, in ihre gewöhnliche Rollenform zurückzukehren und rollte sich von beiden Seiten volutenartig auf. Die „carta“, die im Mittelalter für wichtige Dokumente im Gebrauch geblieben war, hat ihren Namen den Privat- und Nationalarchiven, welche „cartulaires“ heissen und „chartes“ enthalten gegeben. Im Mittelalter nimmt die schriftliche Herausforderung zum Einzelkampf den Namen „cartel“ an und von da an wird „le cartouche“ männlichen Geschlechts, denn es ist in der That das verzierte „cartel“, auf welches der Ursprung der verschiedenen Arten der Kartuschen, welche bei den europäischen Dekorationen eine so grosse Rolle spielen, zurückzuführen ist.

Das ritterliche „Cartel“ fand bei den Kampfspielen, wie z. B. den Turnieren, häufig Verwendung. Auf der Herausforderung war der Wappenschild oder heraldische Schild dargestellt, um dadurch den Gegner zu bezeichnen oder um jedem Ankommenden den Kampf anzubieten. Man nimmt an, dass es die Deutschen waren, welche als die ersten das das Wappen tragende Cartel benützten, um daraus ein ornamentales Motiv zu machen; sie stellten dasselbe hauptsächlich in Holz dar; um jedoch an die Natur des Papiers zu erinnern, ahmte ihre Holztechnik das Aussehen eines biegsamen Papiers nach, dessen Ausschnitte sich in bewegten Rollen bald nach vorwärts, bald nach rückwärts biegend, von einer anscheinend zufälligen Unregelmässigkeit waren, welche dem Geschmack der Italiener nicht entsprach. Diese letzteren, die die Vortheile dieses Genres erkannten, dehnten die Anwendung desselben aus, indem sie die Entwürfe je nach dem zu dekorirenden Gegenstand modificirten; sie wendeten alle Abstufungen des Hoch- und Flachreliefs an, ordneten in der Architectur die Kartuschen dem Ganzen unter und gaben denselben regelmässige symmetrische Formen. Nach ihrem Beispiel fanden die Kartuschen in Frankreich, in Spanien und in Flandern Anklang und erst unter dem Einfluss des Bernini nahmen gegen Ende des sechzehnten Jahrhunderts die belebten Kartuschen von neuem unregelmässige Formen an, die in den phantastischen Formen des achtzehnten Jahrhunderts gipfelten. Für die Dekorateure von Stil ist es wichtig, die sich folgenden Kartuschenbildungen zu unterscheiden; sie bilden eine zahlreiche Familie und variiren je nach dem Alter.

Nro. 1 und 2 stammen aus der Galerie Franz I. im Palast von Fontainebleau. Diese Fragmente bilden die beiden Enden einer langen architectonischen Verkleidung, die nach dem Princip der „carta" eine ebene Fläche darstellt, die an jedem Ende in eine sich nach rückwärts biegende Volute aufgerollt ist. Diese Wanddekoration ist geschickt componirt, um die Malerei und die Sculptur zu verbinden. Das Zurückbiegen der „carta" maskirt die Dicke der Mauer, indem dadurch die Ecken der Fenster, mit welchen die Verzierung abschliesst, abgerundet werden. Die daselbst angebrachten Karyatiden treten zum Theil in einen Einschnitt in der Kartusche zurück. Eine aufgesetzte Kartusche, die mit einem Basrelief verziert ist, die „carta" mit getheilten Voluten dient den Karyatiden als Unterstützung, während der obere Theil durch eine andere Kartusche im Holzcharakter ausgefüllt ist. Figuren in kleineren Dimensionen in runder erhabener Arbeit vollenden die Bekrönung.

Die prachtvolle Galerie François I. wurde nach den Zeichnungen und unter den Augen des Florentiners Rosso oder „maitre Roux", eines Malers und Architecten ausgeführt, der auch der Schöpfer der Ornamente war, das heisst der Reliefs und Basreliefs, deren Ausführung von ihm dem italienischen Bildhauer Paul Ponce oder vielmehr Ponzio anvertraut wurde. Primaticcio kam erst nach dem Tode des Rosso, um die Bordüren und verschiedenen Verzierungen dieser Galerie zu vollenden. Giovanni-Battista del Rosso, geb. in Florenz im Jahr 1496, gestorben in Paris im Jahr 1541, war der Begründer der Schule von Fontainebleau, deren geistiges Haupt jedoch in Wirklichkeit Giulio Romano (Giulio Pippi) ist. Der „maitre Roux" hat sich hauptsächlich dadurch hervorgethan, dass er sich an den Compositionen des Schöpfers der Dekoration der „Sala dei Giganti" im palazzo del Te in Mantua begeisterte.

Unsere Nummern 1 und 2 zeigen Karyatiden in Stuck von colossalen Dimensionen; ihre Bewegung ist, was das Tragen betrifft, mehr fingirt als wirklich und entfernt sich beträchtlich von dem Typus der Sklavin, die an Stelle der Säule tritt und das Gewicht des Tempels trägt, wie die Frauen beim griechischen Pandrosium; die Anwendung der letztern ist auf der Verachtung der Griechen für die Frauen Kariens basirt, welche ihre Namen einem Genre gegeben haben, das die Aegypter und Assyrer zuvor gekannt hatten. In Verbindung mit den Kartuschen, welche in der Architectur ein Element bilden, das hauptsächlich angewendet wird, um die Strenge zu mildern und um ihr Bewegung zu geben, wäre die stehende Karyatide in ihrer Unbeweglichkeit nicht an dem Platz gewesen, der ihr gebührt; ausserdem genügte es den Meistern, die die Belebung durch diese Figuren wünschten, dass durch die Bewegung das Tragen, das bei den stehenden Karyatiden, die an Stelle der Saule treten, eine wirkliche Thätigkeit ist, angedeutet sei.

Diese Wanddekoration von grossartiger Wirkung wird durch eine Brüstung, auf welcher die plastische und gemalte Kartusche aufsitzt, vervollständigt.

(Siehe die Details dieser Holzsculpturen auf der Tafel mit dem Zeichen der Vogelklaue.)

Nro. 6 und 7 sind Fragmente von Tapetenbordüren. Es sind wieder die Voluten der „carta", welche das Grundmotiv liefern; der mittlere Theil ist jedoch nicht mehr eben, sondern bildet ein Medaillon in Relief, das in einen Goldrahmen gefasst ist, der als „monstrance" dient; ausserdem ist die Kartusche nicht mehr einfach, sie verdoppelt, ja verdreifacht sich, jedoch in der Art, dass stets die eine mit der andern verbunden ist. Diese beiden schönen Fragmente stammen von einer Serie von Tapeten, „d'Artémise" genannt, deren Rahmen gegen 1610 in der Königlichen Fabrik Heinrichs IV. ausgeführt wurden. Das Muster der Zeichnung ist jedoch früher als diese Epoche und das Modell muss aus der Zeit stammen, in der die königlichen Ateliers zehn der Tapeten „d'Artémise", die im Jahr 1570 begonnen wurden, fertigte. Die Originale gehören zum „Mobilier national".

Nro. 3, 4 und 5 bilden die Fortsetzung der Malereien in „sali d'or", welche wir auf der Tafel mit dem Zeichen des Kübels sehen. Der Text zu jener Tafel behandelt diese Dekorationen von Thürfüllungen, wir brauchen daher hier nur daran zu erinnern, dass dieses reiche Genre aus der Zeit der Minderjährigkeit Ludwigs XIII. stammt. Nro. 3 ist Heinrich IV., dessen Bild sie trägt, gewidmet; auf dem obern Theil thront eine Glorie, die in die Ruhmes-Trompete stösst; unten ist das Staatsschiff von zwei Männern besetzt, die den Scepter mit der Lilie und den Scepter mit der Hand (main de justice), die königlichen Attribute halten.

Nro. 4 trägt die verschlungene Chiffre der Anna von Oestreich und Ludwigs XIII. mit der Inschrift: „Ad spem, spes addita Gallis"; Nro. 5, mit dem Bildniss der Maria von Medicis, hat als Devise: „Nunquam sub mole fatiscit".

Die Nummern 1, 2, 3, 4 und 5 sind nach Photographien, die an Ort und Stelle bemalt wurden, wiedergegeben. Nro. 6 und 7 wurden auf der „exposition des tapisseries", die im Jahr 1876 durch die „Union centrale des arts décoratifs" veranstaltet wurde, copirt.

XVI. XVIII. JAHRHUNDERT.

Juwelierkunst.

Schmuckgegenstände.

Diese Tafel enthält hauptsächlich Geschmeide aus dem sechzehnten Jahrhundert und bietet ausserdem eine Anzahl von Details, die die Verzierung der europäischen Juwelierarbeiten während des sechzehnten und siebzehnten Jahrhunderts betreffen; dieselben liefern Anhaltspunkte über die Stile, die sich im allgemeinen an die grossen gleichzeitigen Künste anschlossen bis zur Herrschaft des Diamants, der eine so hervorragende Stelle bei den Schmuckgegenständen einnehmen sollte und dessen metallische Fassung, die mit der Mode wechselte, beinahe keinen künstlerischen Charakter mehr hatte.

Bei unsern Beispielen bilden das mit Email bedeckte Metall, der Schwarzschmelz und die geschnittenen farbigen Steine die Hauptgrundlage. Die alten Künstler hatten viel mehr Verständnis für die Verzierung der Geschmeide; unter ihren Händen erhielt jedes Stück ein eigenes Gepräge, das jeden Gedanken an eine Fabrikation im Grossen ausschloss. Unsere Voreltern wollten hauptsächlich, dass das Geschmeide gleichsam selbst belebt sei und doch zugleich seine Wirkung mit derjenigen des ihm als Unterlage dienenden Stoffs, sei es Sammt, Seide, Leinwand oder der Körper selbst, verbinde.

Trotz der Dauerhaftigkeit dieser Geschmeide sind, aus Gründen, mit denen wir uns nicht zu beschäftigen haben, z. B. von den Goldschmiedearbeiten des sechzenten Jahrhunderts, nur wenige wirklich authentische Stücke, die wir in einigen Museen und einigen Privatsammlungen zerstreut finden, auf uns gekommen. Wir kennen diese Produkte beinahe nur durch Gravierungen, deren wir eine grosse Zahl besitzen, die jedoch leider unvollständig sind, da die polychromen Elemente, die so sehr zum Glanz der alten Geschmeide beitragen, fehlen.

Unter den Dekorationen können diejenigen, welche die Verzierung der menschlichen Figur, also die Verzierung der Person zum Ziele haben, mit allen andern gleich geachtet werden. Es ist eine der Künste, die am meisten Verständniss erheischen und die den Geist der Künstler in allen Zeitaltern im höchsten Grade in Anspruch genommen haben. In den Jahrhunderten, mit denen wir uns beschäftigen, schätzen beide Geschlechter die Geschmeide gleich hoch und verwendeten sie beinahe in derselben Weise.

XV. Jahrhundert.

Nro. 46. Goldener Ring mit einem Schaft, der sich behufs Aufnahme eines rautenförmigen Saphirs, der durch vier Klammern gehalten wird, zu einem Kasten erweitert. Zwei Drachenköpfe, die aus einem Blumenkranz heraustreten, sind auf jeder Seite des Kastens angebracht. (Katalog des »musée du Louvre« Nro. 740, französische Abtheilung.)

XVI. Jahrhundert.

Nro. 6. Ovales Medaillon, Bergkrystall und emaillirtes Gold. Spanische Arbeit.

Nro. 8. Halsgeschmeide. Kamee, die Entführung der Dejanira darstellend. Fassung in emaillirtem, mit Diamanten geschmücktem Gold. Italienische Arbeit.

Nro. 18. Collier in emaillirtem, mit Edelsteinen und Perlen verziertem Gold. Spanische Arbeit.

Nro. 20. Halsgeschmeide, Fassung in emaillirtem Gold, Steinen und Perlen. Spanische Arbeit.

Nro. 26 u. 31. Kleine Anhängestücke in emaillirtem Gold. Portugiesischer Herkunft.

Nro. 29. Halsgeschmeide in emaillirtem, mit Perlen verziertem Gold. In der Mitte ein, aus einer abnormen Perle hergestelltes Lamm.

Nro. 32. Ohrgehänge in emaillirtem Gold, einen Reiter mit einer Dame darstellend. Die Kostüme sind aus der Zeit Karls IX. Smaragde, Rubinen und Perlen. Die Rückseite dieses Geschmeides ist blau, roth, röthlichweiss, grün und weiss emaillirt.

Nro. 35. Gehänge, dessen Centralmotiv in farbigem Basrelief das Urtheil des Paris darstellt. Emaillirtes Gold mit Steinen. Italienische Arbeit.

Nro. 37. Bouquet aus beweglichen Blumen in Email und Emailperlen als Gürtelagraffe. Dieses Geschmeide ist aus dem Ende des Jahrhunderts. Italienische Arbeit.

Nro. 38. Halsgeschmeide in Form eines Adlers, der in seinen Klauen einen abgeschnittenen Zweig hält. Emaillirtes, mit Steinen und Perlen verziertes Gold. Spanische Arbeit.

Nro. 42. Anhängegeschmeide. Zweiseitiges ovales Medaillon mit Ranken, Blumen und Vögeln in durchscheinendem Email verziert. Es ist mit drei feinen Perlen geschmückt und enthält ein in Oel auf Kupfer gemaltes Männerporträt. Französiche Arbeit.

Nro. 43. Ohrgehänge in Form eines Schiffes in emaillirtem

Gold. Schiff mit Schnabel, mit Quarter-Deck, Mast und Segel, aus einer Goldplatte gebildet, auf welcher Zellen aus flachen Goldfäden angebracht sind, welche Blätter, Schuppen etc. darstellen und mit durchscheinendem, grünem und rothem, und undurchsichtigem weissen und blauen Email ausgefüllt sind. Auf jeder Seite ist ein silbernes Camaïeu eingefügt. (Catalog des »Musée du Louvre«, Nro. 756, italienische Abteilung.)

Nro. 49. Gegliederte Nadel.

Nro. 51. Anhängegeschmeide, eine Sirene darstellend, die durch ihre entfalteten Flügel als Tochter der Luft und durch die doppelte Endigung ihres Körpers in Fischform als Tochter des Meeres gekennzeichnet ist. In einer Hand hält sie den Liebespfeil, mit der andern bietet sie einen Rubin in Form eines bekrönten Wappens dar. Emaillirtes mit Steinen geschmücktes Gold. Italienische Arbeit.

Nro. 53. Geschmeide in emaillirtem Gold in Form einer Laterne. Sie besteht aus einem ausgehöhlten Bergkrystall und enthält zwei kleine heilige Gegenstände in Holzschnitzarbeit. Spanische Arbeit.

Nro. 54. Geschmeide in emaillirtem Gold mit einem Topas in oktogonaler Form geschmückt, der sehr hoch gefasst und durch eine sehr reiche Kartusche umrahmt ist. Dieselbe zeigt zwei sitzende weibliche Figürchen mit Palmen und ist durch einen Hirschkopf bekrönt; unten an dem Geschmeide ist eine birnförmige Perle an einer Maske aufgehängt. Die Rückseite ist mit einer goldenen Tafel, die Arabesken, Figürchen, und fein gearbeitete, farbig emaillirte Insekten zeigt, geschmückt. Nach den verschiedenen Attributen scheint dieses prächtige Geschmeide für Diana von Poitiers ausgeführt worden zu sein. Ohne die Perle beträgt die Höhe des Originals 8 cm, die Breite 7 cm.

Nro. 59. Halsgehänge in Form eines umgekehrten lateinischen Kreuzes, das durch fünf Nägel mit Diamantknöpfen geschmückt ist. Fassung in emaillirtem, mit Figuren und Vögeln verzierten Gold. Italienische Arbeit.

Details Nro. 7 u. 22. — Kleine Stücke, das eine in Herzform, niellirt und eingelegt, das andere in Schildform ciselirt. Nro. 4 u. 5 hängende gefasste Perlen, dem Werk des Hans Collaert entnommen, der zwei Serien von Ohrgehängen veröffentlicht hat, von denen die eine von 1580 datirt ist. Die den Goldschmieden durch diesen Zeichner gelieferten Vorbilder zeigen symetrische, sehr ausgeschnittene Formen die mit zahlreichen Steinen verziert sind und diese hängenden Perlen tragen, deren Fassung zu variiren er eifrig bemüht war.

XVII. Jahrhundert.

Nro. 3, 14, 36, 52 u. 63. Niello Arbeiten aus der ersten Hälfte des Jahrhunderts, nach J. Hurto oder Hurtu; das Werk dieses Goldschmieds, der J. H. zeichnete, ist von 1619 datirt.

Nro. 13, 15, 17, 30, 39, 40, 55 u. 58. Fragmente von einer, durch Gédéon Lesgaré, Goldschmied in Chaumont in seinem 1623 publicirten »Livre de feuilles d'orfeverie« gravirten Aigrette.

Nro. 21, 27, 47, 61, 62, 65 u. 66. Fragmente einer ähnlichen Aigrette, ebenfalls gravirt und gezeichnet: »Jean Dil, Polonius invenit.«

Nro. 57. Dem Heft des Louis Roupert, Goldschmied in Metz entnommen.

Die Juwelierkunst der Epoche Ludwigs XIII., die bei den Franzosen, den Deutschen und den Flamländern ähnlich ist, folgte denselben Principien, die jedoch nicht mehr die der italienischen Schule waren. Die Wiedergabe naturalistischer Blumen, wie wir sie in den Manuscripten des fünfzehnten Jahrhunderts sehen, fand in den Juwelierarbeiten von der Mitte des sechzehnten Jahrhunderts an Aufnahme, erhielt jedoch ihren vollen Werth erst im Lauf des siebzehnten Jahrhunderts. Die hier gegebenen Beispiele zeigen den Charakter dieser Flora, mit den Blättern, die durch ihre Bewegung und ihre Aufrollungen dem Emaillirer ein so dankbares Feld bieten; diese auf äusserst feinem Stengel ruhenden Pflanzenmotive, die durch Edelsteine und Perlen bereichert sind, bilden den Höhepunkt eines Genres, dem seine Zerbrechlichkeit geschadet hat, das aber nicht übertroffen wurde. Die alte lothringische Schule, die im Jahr 1668 durch Louis Roupert repräsentirt wird, benützte noch diese bewegten naturalistischen Formen, die im Innern durch Niellirungen bereichert wurden und das in Figur 57 ersichtliche Aussehen erhielten.

Nro. 23. Kleines silbernes, zum Theil vergoldetes Gefäss, das elf verschiedene Parfüms enthalten kann.

Nro. 9. Uhrschlüssel; 12 und 64 Uhrgehäuse; 19, 33, 48, 50 und 60 Rahmenbordüren, dem »Nouveau livre de boites et pendules, de coqs et étuis de montres et autres, par Daniel Marot, architecte« entnommen.

Nro. 44. Viereckige Uhr mit grünem und weissem Email.

Die französischen Bijouterie-Zeichner hatten ihre, durch le Brun und Mignard, durch Mansard, Girardon und Puget gegründete Schule überall in Aufnahme gebracht. Es waren die Bildhauer und Architecten unter den Zeichnern, welche am meisten Modelle und Ornamentmotive für die französische Goldschmiedekunst lieferten.

In dieser Strömung hatten die Details, es mag sich um Holz- oder Juwelierarbeiten handeln, denselben Charakter, der in der Composition von J. Bérain hauptsächlich zum Ausdruck kommt; durch Daniel Marot wurden dieselben in feiner und zarter Weise bereichert und dadurch dem Genre Eingang und Dauer verliehen. Diese Ornamente, „traités dans le goût de l'art“, wie Pierre Bourdon von Coulommiers in seinen „Essais de gravure“ im Jahre 1703 sagt, zeigen als Hauptmerkmal eine stets symmetrische Anordnung; die Ranken, aus denen sie gebildet sind, werden oft plötzlich unterbrochen und setzen sich unter spitzem Winkel in gerader Linie, die selbst wieder in einer Ranke endigt, fort. Akanthusblätter mit abgerundeten Enden in Verbindung mit palmettenbekrönten Masken findet man häufig; die Kartuschen, die manchmal vorkommen, haben weiche und abgerundete Contouren.

XVIII. Jahrhundert.

Während dieses Jahrhunderts, in dem die Goldschmiedekunst allen Launen der Mode folgte, machte man den ausgedehntesten Gebrauch von verschiedenfarbigem Gold, sowie von Legirungen, die das Gold imitirten. Im Jahr 1732 fand Le Blanc, der Giesser des Königs, einen Ersatz für Gold, das „similor“; im Jahr 1758 fabrizirte der Deutsche Strass mit Erfolg falsche Diamanten aus einem Glas, das seinen Namen behielt. Endlich war im Jahr 1767 die Industrie der Imitationen so beträchtlich geworden, dass man eine Corporation der „joaillers faussetiers“ gründete. Diese war nothwendig geworden, um dem Luxus gerecht zu werden, der damals vom Adel auf das Bürgerthum übergegangen war.

Der erste der Arbeiter in Edelmetallen oder in Edelsteinen, die der Mode folgten oder sie schufen, war der Bijoutier Lempereur, von dessen Arbeiten sein Zögling Pouget viele gestochen und 1764 und 1767 publicirt hat. Dieser Sammlung entnehmen wir unsere Beispiele.

Nro. 1, Petschaft; 10, Bordüre eines Medaillons; 11, Brosche; 24, herzförmiges Geschmeide; 28, Brosche; 34, Anhängegschmeide in Form einer Eichel.

Man kann aus diesen wenigen Beispielen sehen, dass die breiter als im siebzehnten Jahrhundert gehaltene Flora der Geschmeide sich üppiger und dekorativer zeigte, während sie zugleich weniger zerbrechlich wurde.

Nro. 56. Ohrgehänge mit vergoldetem Silber, mit Rosen verziert.

Nro. 45. Petschaft an einem von zwei Consolen flankirten Baluster, der einen, auf beiden Seiten gravirten weissen Achat trägt.

Nro. 2. Goldene Uhr mit Staubdeckel, guillochirt und roth emaillirt, mit einer ciselirten und emaillirten Lorbeerguirlande verziert. Die Kette aus feinen Perlen endigt mit einem Schlüssel in Form eines mit Perlen verzierten Knopfes. (Epoche Ludwigs XVI.)

Nro. 25 endlich ist ein silbernes, mit Strass und farbigen Steinen verziertes Gehänge; es ist ein normännisches Geschmeide aus der Fabrik von Pont-Farcy in Calvados.

Nro. 35 und 51 finden sich im Kunstschatz von Dresden; Wiedergabe nach L. Grüner.

Nro. 32, 43, 45 und 46 sind aus dem „Musée du Louvre“.

Der durch die „Union centrale des arts decoratifs“ im Jahr 1880 veranstalteten Ausstellung verdanken wir die folgenden Gegenstände, die zu diesem Zweck photographirt wurden.

Nro. 2, 8, 37, 44 und 59 gehören dem Herrn Édouard André.

Nro. 54 den Herren Baron L. und F. Seillères.

Nro. 42 dem Herrn Karl Mannheim.

Nro. 56 dem Herrn Lechevallier-Chevignard.

Nro. 25 der Frau Aug. Leroi in Caen.

Nro. 6, 18, 20, 23, 25, 29, 38 und 53 gehören zu der prachtvollen Sammlung des Herrn Carl Stein.

Endlich sind die Nummern 26 und 31 den Lichtdrücken des Herrn Carl Relvas entnommen, der Portugal in dieser Richtung so zahlreiche Dienste erweist.

Die beigefügten Notizen sind hauptsächlich folgenden Werken entnommen: „Histoire de l'orfèverie-joaillerie“ von Paul Lacroix und Ferdinand Seré; Paris 1850; „Notice des Émaux et de l'Orfèverie“ Katalog des Museums des Louvre, Serie D von Alfred Darcel; Paris 1867, sowie der Abhandlung über die Bijouterie der Renaissance in dem Werk „Collections célèbres d'oeuvres d'art“ von Eduard Lièvre, das bei Goupil im Jahr 1867 erschien.

XVII. JAHRHUNDERT.

Dekorative Tapeten.

Diese Tapete gehört einer Serie an, die angeblich Ludwig XIV. von Jakob II. zum Geschenk gemacht wurde und die wir in unserem „garde meuble“ veröffentlichten. Dieselben wurden in der englischen Manufactur von Mortlake, wahrscheinlich nach der Regierung Karls II. (1660—1685) ausgeführt; das Werk scheint jedoch zur Zeit Karls I., Prinzen von Gallien, unternommen worden zu sein, als er die Fabrik Mortlake gründete und derselben die berühmten, von Raphael für Leo X. gemalten Kartons der „Actes des apôtres“ verschaffte, die den flandrischen Arbeitern, deren gewobene Tapeten im Vatikan aufbewahrt sind, als Muster dienten.

Diese hochschäftigen Tapeten aus Seide, Wolle, Gold und Silber bilden Dekorationen von grossen Dimensionen; sie sind, je nachdem der vom Meister behandelte Stoff dem Rahmen angepasst werden musste, verschieden in der Form, da man sich in dieser Beziehung nicht an die Zeichnung der Kartons gehalten hat. Das Modell des „wunderbaren Fischzugs“ ist z. B. in der Zeichnung von Raphael breiter wie hoch. Wir entnehmen dem Katalog des „mobilier national“ die Maasse mehrerer dieser Stücke: 5,30 m Höhe auf 6,90 m Länge; 5,20 m auf 6,90 m; 4,30 m auf 8,80 m. Das welches wir wiedergeben und das sich am meisten dem Quadrat nähert, misst in der Höhe 5,50 m, in der Breite 5,70 m; dem Stil nach gehören diese Verzierungen der Epoche Ludwigs XIII. an.

Unter diesen prächtigen Verzierungen von ungewöhnlichem Reichthum nimmt nach allgemeinem Urteil der „wunderbare Fischzug“ den ersten Rang ein; derselbe vereinigt in höchstem Grad die Elemente der poetischen und materiellen Schönheit, einerseits durch die Natur des dargestellten Gegenstands, andererseits durch die Korrektheit der Proportionen des Ornaments und der Linien, die das Gemälde und den Rahmen mit wirklich seltenem Glück verbinden.

Der Dekorateur hat hier eine eminent malerische Zusammenstellung geschaffen, nämlich die einer ganzen Welt von Cherubinen mit hellen Fleischtönen und von Seethieren in der Frische ihres eigentümlichen Glanzes, ihres silbernen Schimmers, deren Wiedergabe die lachendsten Töne der Palette erfordert.

Wir haben bei Wiedergabe dieser Tapete das Centralmotiv beibehalten, da man, um den Werth der dasselbe umgebenden Dekoration schätzen zu können, dieses Gemälde nicht entbehren kann. Dasselbe ist in einer mehr scizzenhaften Weise behandelt, jedoch musste die Wirkung der Tapete ungefähr dieselbe gewesen sein, wie diejenige, welche wir hier durch unsere Zurückhaltung erreicht haben, da das Verhältniss der Farben der Bordüre und derjenigen des Gemäldes nahezu dasselbe gewesen zu sein scheint. Bei der Bordüre, deren Farben viel frischer geblieben sind, steht der Contrast zwischen den hellen Tönen und dem dunklen Grund im Einklang mit der Lebhaftigkeit des Ornaments, das durch die Bewegung dieser kleinen Welt von Fischern so belebt ist: diese vereinigen sich zum Transport der grossen Stücke, jene leeren die Hamen; dieser macht sich ein breites Halsband aus Seepflanzen, die mit den kleinen Stücken dieser wunderbaren Ausbeute bevölkert sind, jener trägt die Schlüssel, um daran zu erinnern, dass es sich um Petrus handelt, dem das Wunder die Gegenwart Christi verräth, zu dessen Stellvertreter er aus einem einfachen Fischer wurde. Um besser als in der Gesammtansicht die dekorative Wirkung der Bordüre beurtheilen zu können, geben wir zwei Fragmente derselben in etwas grösserem Maassstab wieder. Man kann hier das Spiel der Profile dieses Rahmens aus Marmor und Gold, die Wirkung des rothen Grundes, dem das Grün der Pflanze als Vermittlung zwischen den zarten, leicht schattirten Fleischtönen dient, und den Perlmutterglanz der beschuppten Welt besser unterscheiden. In den Ecken befinden sich Kartuschen, die die Verzierung zusammenhalten und Darstellungen in Gold und Camaïeu tragen. Die vertikalen Seitenwände zeigen jede ein Zwischenmotiv; ebenso sind die horizontalen Seiten regelmässig geteilt, unten durch eine mit Profilen umrahmte Inschrift, oben durch das Wappen Englands, das ganz den Eindruck einer nachträglichen Zuthat hervorbringt; dieselbe ist in jeder Weise bedauerlich, denn sie stammt von einer geringern Hand, die nicht einmal das Wappen mit den Rahmen, die es oben und unten überschneidet, in Einklang zu bringen wusste; um

wie viel musste das ursprüngliche, durch das Wappen verdrängte Motiv vorteilhafter für die Gesammtwirkung des Rahmens sein!

A. Darcel sagt: „Der Schöpfer dieser Composition ist ein Flamländer aus der Schule des Rubens, der in Italien die Bordüren der Florentiner Tapeten studiert haben muss, jedoch besonders in den in Camaïeu hergestellten Scenen (hier in den Eckkartuschen) an seinen Meister erinnert; diese Scenen klingen hauptsächlich an die Compositionen und den Stil der Schule von Anvers an." Es ist eine schöne Vereinigung der Namen von Raphael und von Rubens oder seiner Schule, mit denen man hier noch den von Van-Dyck, Maler Karl's I., verbindet, von dem man annimmt, dass er wenigstens eine überwachende Rolle in der Ausführung dieser Bordüren gespielt habe.

Als eine bemerkenswerthe Thatsache muss angeführt werden, dass die Breite der Bordüre, die in so prächtiger Harmonie mit den Dimensionen des Bildes selbst steht, keine willkürlichen, nur dem feinen Gefühl des Künstlers entsprungenen Verhältnisse zeigt, sondern dass dieselben, wie dies bei den meisten hervorragenden Werken der Kunst nachzuweisen ist, bestimmten geometrischen Gesetzen folgen; die untenstehende Figur, die genau den Verhältnissen der vorliegenden Dekoration entspricht, lässt die hier zu Grund liegenden geometrischen Proportionen leicht erkennen, so dass ein weiteres Eingehen auf diese Thatsache überflüssig erscheint.

XVII. JAHRHUNDERT.

Wandmalereien. — Dekoration der Vertäfelungen.

Tapezierarbeiten und Täfelwerk. — Ecken und Bordüren.

Diese drei auf Holz gemalten Füllungen sind auf der im Jahr 1882 durch die „Union Centrale des Arts decoratifs" veranstalteten „Exposition rétrospective du Mobilier" glänzend hervorgetreten. Es sind Verzierungen in grossem Maassstabe, indem die Originale 2 m 40 cm hoch sind und in den Rahmen einer bedeutenden architectonischen Ordnung eingefügt waren. Das Gesammtbild dieser Malereien auf weissem Grund sollte jenen leuchtenden Eindruck hervorbringen, den Blondel noch im achtzehnten Jahrhundert als den für die prunkvollen Räume geeignetsten empfahl. Ausserdem gehen diese dekorativen Malereien durch die Feinheit ihrer Ausführung über den gewöhnlichen Rahmen dieses Genres hinaus; es sind keine Schülerarbeiten und noch weniger Arbeiten gewöhnlicher Nachahmer.

Wegen Mangel an genauen Angaben schreibt man diese Malereien dem Simon Vouet zu; sie sind allerdings in vielen Beziehungen mit den dekorativen Compositionen dieses Meisters verwandt, in dessen Atelier sich eine grosse Zahl von Künstlern ausbildete, vor allem le Sueur, le Brun und Mignard, die er häufig als Mitarbeiter verwendete. Er selbst hatte eine gute Schule durchlaufen.

Simon Vouet der in Paris im Jahr 1590 geboren wurde und 1649 starb, hatte sich fünfzehn Jahre in Italien aufgehalten und zwar zunächst in Venedig, wo er die Manier des Veronese annahm, sodann in Rom, wo er als glücklicher Rivale des Domenichino und des Guido mit der Dekoration mehrerer Kirchen beauftragt wurde; endlich in Genua, wohin ihn die Verwaltung der Doria wegen seines Talents berufen hatte. Auf Ansuchen Ludwigs XIII. kam er 1627 nach Frankreich zurück. Er brachte dahin sowohl das Verständniss für die kräftige Manier des Caravaggio, wie für die ruhigere und klarere des Guido zurück. Zum ersten Maler des Königs ernannt und im Louvre einquartiert, wurde Simon Vouet gewissermassen der Oberintendant der schönen Künste jener Zeit, da ihn seine Kenntnisse befähigten, diesen Posten auszufüllen, den nach ihm und in noch grösserem Umfang und mit mehr Einfluss le Brun einnahm, der Direktor jener Manufaktur der Gobelins war, welche zur Zeit ihrer Gründung sich mit allen Arten dekorativer Erzeugnisse beschäftigte.

Die Maler dieses Schlags waren selbst die grossen Anordner der Dekorationen, die sie unternahmen, und Simon Vouet, dessen Leistung enorm ist, hat für den Hof zahlreiche Tapetenzeichnungen gemacht, während er zu gleicher Zeit grosse Arbeiten in den königlichen Residenzen, im Louvre, im Luxembourg, in St. Germain, in Versailles, in la Muette und in Fontainebleau ausführte, wo sich noch eine dekorative Füllung findet, die authentisch von seiner Hand ausgeführt, noch gut erhalten, und mit unsern Beispielen so nahe verwandt ist, dass man dieselben zum mindesten seiner Schule, oder selbst einem Glied seiner Familie zuschreiben kann, denn die Vouet bilden eine ganze Generation von Künstlern, wie dies in den alten Zeiten oft der Fall war: zunächst die Frau von Simon, die Malerin von einigem Talent war, sodann seine beiden Schwiegersöhne, Kunststecher François Tortebat und Michel Dorigny, welcher eine grosse Zahl der Compositionen seines Schwiegervaters wiedergegeben hat; endlich sein Sohn Jakob, ein Maler, der im Jahr 1664 von der königlichen Akademie angenommen wurde, und sein Bruder Aubin Vouet, der in Paris im Jahr 1641 starb.

Die grosse, durch Simon Vouet gegründete Schule, die nach einer langen Pause der von Fontainebleau folgte, hat nach ihm die grössten Maler hervorgebracht, deren sich das siebzehnte Jahrhundert rühmte, denn man darf darunter nicht Poussin, seinen Zeitgenossen verstehen, der ihm überlegen war, und auf den er sich sehr eifersüchtig zeigte. Unsere drei Füllungen liefern Beispiele von der Umbildung des Renaissancestils, von dem diese Compositionen unzweifelhaft ausfliessen, jedoch allerlei Abänderungen in den Details zeigen, welche den Dekorationen des siebzehnten Jahrhunderts den Stempel aufdrücken, der ihnen von der ersten Hälfte dieses Jahrhunderts an eigen war.

Bei diesem Genre dekorativer Compositionen findet man Schwerfälligkeiten mit tausend Zartheiten vereinigt, welche der Maler nach Gutdünken mit den verschiedensten Elementen bereichert. Der Marmor der archi-

tectonischen Sculpturen, die auf jede Weise geschnittenen, vergoldeten oder gemalten Hölzer, die edle menschliche Figur, die bis zu den Chimären und Grotesken geht, Vierfüssler, Vögel, Schmetterlinge, das klassische Rankenwerk des Akanthus, die naturalistischen Blumen, Masken, Vasen, Dreifüsse und selbst feine Bänder, die an Nägeln befestigt sind, von denen es schwer ist, zu verstehen, wie sie auf einem Grund befestigt sind, dessen Natur diejenige einer Atmosphäre ist, endlich die Camaieu-Malerei einerseits und andererseits die farbigen Emails auf metallischem Grund, dies sind die Hilfsmittel der Dekorateure dieser Schule, die aus der italienischen Renaissance hervorgegangen ist, derselben den Eindruck des Verfalls gebend; immerhin ist sie jedoch nicht ohne Grösse und hat ihr Hauptverdienst in dem ausgedehnten Wissen der Ausführenden, die die Architectur ebensogut wie die menschliche Figur, das stilisirte Rankenwerk, wie die natürlichen Pflanzenstengel zur Darstellung bringen und die mit demselben Geschick dekorative Gruppirungen wie Gemälde entwerfen. Das Medaillon des Centralmotivs stellt die Säugung Jupiters durch die Ziege Amalthea dar, denn es ist wohl bekannt, dass in dieser Periode der Akademie der schönen Wissenschaften alles mythologisch war. Die symmetrische Anordnung leitet stets die Ornamentencompositionen bei diesen grossen Dekorationen, die sich durch Klarheit der Silhouetten, wie durch Feinheit des Rankenwerks auszeichnen, und an die Produkte der italienischen Renaissance erinnern.

Die beiden Eckmotive, die von Tapetenbordüren stammen, sind Stücken des „mobilier national" entnommenen, die im Jahr 1876 durch die „union centrale" ausgestellt waren. Ihr Stil gehört dem Ende des siebzehnten Jahrhunderts und selbst dem ersten Teil des achtzehnten Jahrhunderts an. Die Ecke, deren Ornamente sich auf einem damastartigen Grund, dessen Farben wir nicht wiedergegeben haben, ausdehnen, gehört der Serie der durch Coypel über die Abenteuer des Don Quijote gemachten Tapeten an. Bei dieser Serie variirt der Grund, indem der Damast gelb oder karmesinroth ist.

Die mittlere Eckbordüre trägt den Charakter einer Tischlerarbeit; sie ist den Umrahmungsvignetten der schönen Sammlung der „medailles du roi" entlehnt, die in der zweiten Hälfte des siebzehnten Jahrhunderts gravirt wurde.

XVI.–XVII. JAHRHUNDERT.

Dekorationen in grossem Maasstab.

Ecken und Bordüren von Tapeten.

Auf Grund der, im „Garde meuble" gegebenen und auf alte Inventarien, für welche die Tradition bürgt, gestützten Notizen geben wir das annähernde Alter dieser gewobenen Dekorationen; eine dieser Bordüren stammt aus der Fabrik von Mortlake in England, die andern gingen aus Pariser Fabriken hervor.

Nach dem Katalog der, durch das „Garde meuble" organisirten und durch die „Union centrale des arts décoratifs" im Jahr 1876 durchgeführten Ausstellung der Tapeten, bestand in Paris von 1570—1660 eine Tapetenfabrik, die als „Fabrique royale de Paris" bezeichnet wurde, und deren Director der Flamländer Carl Coomans, als er im Jahr 1634 starb, die Direction seinem Bruder Alexander überliess. Das Etablissement der Fabrik von hochschäftigen Tapeten, die als „Fabrique royale" bezeichnet wird, wäre eine andere, durch Heinrich IV. im Jahr 1610 gegründete Anstalt, die zuerst auf der place Royale errichtet und hernach, gegen 1630, endgültig in das Quartier der Gobelins verlegt wurde.

Das Etablissement, das historisch den Namen „manufacture des Gobelins" trägt, datirt von 1662 und wurde unter dem Ministerium von Colbert eingerichtet. Man hatte darin zugleich die Fabrik aller Möbel untergebracht, die dazu bestimmt waren, die königlichen Schlösser zu schmücken; der Maler C. Le Brun, dessen Thätigkeit ausserordentlich fühlbar ist, war der erste Director dieser Manufactur.

Wir geben in Folgendem an, welchem dieser königlichen Ateliers unsere Tapeten angehören:

Nr. 6. Königliche Fabrik in Paris.

Bordüre des ersten Stücks der aus 6 Theilen bestehenden, nach Ant. Caron gefertigten »tenture d'Artémise«. Die Tapete aus Wolle und Seide misst in der Höhe 3,85 m und in der Breite 5,20 m. Die königlichen Ateliers fertigten 10 Exemplare der »tenture d'Artémise« an und die Kartons wurden mehrere Male umgearbeitet. Diese gehört wahrscheinlich dem Ende des sechszehnten Jahrhunderts an.

Nro. 2. Fabrik von Mortlake.

Bordüren vom zweiten Stück der aus 5 Theilen bestehenden »tenture de Vulcain«. Sie besteht aus Seide, Wolle, Gold und Silber; Höhe 4,30 m, Breite 5,80 m. Die Cartons werden Giulio Romano zugeschrieben, was jedoch bestritten wird. Die Bordüre trägt in verschlungenen Buchstaben die Chiffre FC., Monogramm des ersten Directors der Fabrik von Mortlake, Francisque Crane; diese Fabrik war durch Carl I. gegründet worden, als er noch Prinz von Gallien war, d. h. vor 1625, dem Datum seiner Thronbesteigung.

Nro. 3. Königliche Fabrik.

Ecke und Theil der Bordüre einer in Wolle und Seide gewobenen Tapete, die »Chasse de Méléagre« darstellend. Diese Bordüre ist mit zwei verschlungenen C bezeichnet, die vielleicht das Zeichen von Carl Coomans sind.

Nr. 4. Manufaktur der Gobelins.

Seitliche Bordüre im Geschmack des Jean Lepautre.

Wir haben diese Beispiele nach der muthmasslichen chronologischen Ordnung, wie sie durch die Typen der Kartuschen angedeutet scheint, angeführt. Nro. 6 trägt den Charakter der in Holz geschnittenen Kartuschen des sechzehnten Jahrhunderts. Nro. 2 zeigt in dieser Hinsicht nicht mehr den strengen Charakter, sondern eine Zwischenstufe zwischen Holz und Leder. Nro. 3 ist üppiger und verbindet mit der Festigkeit des Holzes Conturen in den weichen Formen, die den Lederarbeiten eigen sind. Dieses letztere Genre scheint der Epoche Ludwigs XIII. oder spätestens den Zeiten der Maria von Medicis anzugehören. Nro. 4 nähert sich dem architectonischen Genre. Nro. 1 und 5 sind Fragmente aus den Umrahmungen der Sammlung der Medaillen, die zu Ehren Ludwigs XIV geprägt wurden. Diese kleinen Dekorationen in gemischtem Charakter gehören der zweiten Hälfte des siebzehnten Jahrhunderts an.

XVII. JAHRHUNDERT.

Die grossen dekorativen Compositionen.

Plastische und gemalte Verzierung eines Gewölbeansatzes.

Dieser Gewölbeansatz „l'abattue" der alten Architecten bildet gleichsam die Basis des halbkreisförmigen Tonnengewölbes, das sich auf das Hauptgesims einer Widerlagsmauer stützt. Die Verzierung erhebt und entwickelt sich in architectonischen Linien, die eine gewisse logische Anordnung zeigen, indem sie verschieden geformte grössere und kleinere Felder in symmetrischer Vertheilung aussparen. Diese aus wirklichen und fingirten Hoch- und Basreliefs zusammengesetzten Verzierungen dienen den vielfarbigen Gemälden als Umrahmung und lassen durch ihre zarten Farben die naturalistischen Malereien hervortreten.

Das wiedergegebene Fragment stammt aus der Galerie d'Apollon im Louvre.

Als Le Brun, nach der Feuersbrunst von 1661, welche die erste, unter Karl IX. begonnene und unter Heinrich IV. vollendete Galerie zerstörte, durch Ludwig XIV. beauftragt wurde, dieselbe mit den neuen noch jetzt erhaltenen Dekorationen zu schmücken, war dieser Künstler noch nicht dahin gelangt, die „französische" Ordnung zu erfinden, die Leclerc gestochen hat und die, wie Félibier, der Vater, sagt, „dem durch Colbert, der immer bestrebt war, die schönen Künste in Frankreich zu grösserer Blüthe zu bringen als sie in fremden Ländern waren, ausgedrückten Wunsche" zu verdanken war. Diese allzu gesuchte architectonische Ordnung, deren Formen zur Dekoration der Galerie des Glaces in Versailles gedient haben, existirte damals glücklicherweise noch nicht. Toussin, obgleich er nicht mehr in Frankreich war, war dort stets noch lebendig und Le Brun, durchdrungen von den italienischen Lectionen, die ihm der Meister ertheilt hatte, hatte damals kaum gelernt, sich von ihrem Einfluss los zu machen. Ohne indessen zwei als Ausdruck der nationalen französischen Kunst ausserordentlich bemerkenswerthe Dekorationen zu vergleichen, kann man doch beobachten, dass trotz der kleinen Dimensionen der Entwurf der Verzierung des Gewölbes der Galerie d'Apollon in seiner Gesammtheit von anderer Bedeutung ist, als die schreiende Apologie der Regierung des grossen Königs, die den Vorwurf zur Dekoration des Gewölbes der Grande Galerie des Schlosses von Versailles geliefert hat. Da der Idealismus der in naturalistischer Malerei dargestellten Scenen bekannt ist, so ist es leicht, sich von der Einheitlichkeit Rechnung zu geben, die der Galerie d'Apollon durch die Wahl des in den Gemälden behandelten Stoffs gesichert ist; derselbe ist von einem andern Rationalismus und von einer andern Poesie als „la defaite des Turcs en Hongrie par les troupes du roi; l'ordre rétabli dans les Finances", oder „la Reparation de l'attentat des Corses".

Die mit glücklichem Griff gewählten Stoffe sind fruchtbar und Delacroix hat die Erhabenheit der ganzen Composition durch seinen Geist geweiht, als er in dem, im Scheitel des Gewölbes der Galerie d'Apollon in der Mitte frei gebliebenen Raum, den glänzenden Schützen, den Besieger der Schlange Python, anbrachte. Wenn er in den Ruhmes-Dekorationen der Galerie des Glaces als Centralmotiv „le roi gouvernant par lui-même" zu malen gehabt hätte, so wäre der Erfolg unzweifelhaft minder glänzend gewesen.

Das Meisterrecht des Le Brun umfasste alle Theile der Dekoration: die Wahl der Composition der Gemälde, die Erfindung der plastischen Figuren, die Uebereinstimmung der Ornamente und die Bedeutung der Symbole. Diesem Maler, dem echten Typus eines grossen Anordners, waren daher sogar die Bildhauer Gaspard und Balthaser de Marcy, François Girardon und Thomas Regnauldin, die zur Ausführung des Gewölbes der Galerie d'Apollon beigetragen haben, unterstellt. Es ist niemand unbekannt, sagt Barbet de Jouy (notice des Gemmes et Jouyx, catalogue du Louvre), dass Ludwig XIV. Apollo, den Gott des Lichts und der Künste, als Emblem gewählt hatte, and dass seine Devise eine Sonne, welche eine Welt beleuchtet, mit den Worten: „nec pluribus impar", gewesen

war. Dieses, reicher Entwicklung fähige allegorische Bild, hat Le Brun inspirirt; er identificirte in einer einzigen Gottheit den „Helios“ des Homer, die Sonne der Römer, Sohn des Hyperion und der Theia und Bruder der Selene und Eos, und den „Apollo“ der Griechen, Sohn des Zeus (Jupiter) und der Latona und Bruder der Artemis (Diana).

Die Hindeutungen auf die verschiedenen Eigenschaften dieser beiden Gottheiten sind in der Dekoration geistreich verwerthet; so sieht man in einer der Ecken des Achtecks, dessen Ansatz wir geben, auf der einen Seite die Sonnenscheibe, auf der andern die Leyer Apollos mit Füllhörnern zusammengestellt. Als Himmel ist das Gewölbe durch die in den blauen Grund der Kartuschen eingeschriebenen Namen der Sternbilder charakterisirt. „Leo“ und „Virgo“, der Löwe und die Jungfrau des Thierkreises der Alten, welche wir auf unserem Fragment sehen, erinnern an die fünfundvierzig und an die achtundvierzig Sterne, aus denen diese Bilder bestehen.

Le Brun theilte das Gewölbe in elf Hauptfelder ein. Für das mittlere hatte er Apollo auf seinem Wagen mit allen Attributen der Sonne in Aussicht genommen; die Jahreszeiten sollten die diesen zunächst liegenden Kartuschen einnehmen. Zwei Ovale sollten durch den Abend und den Morgen ausgefüllt werden und die beiden entferntesten durch die Nacht und die Morgenröthe. Von den Kesselgewölben, die sich am Ende befinden, hätte das eine das Erwachen der Wasser, das andere dasjenige der Erde bei den ersten Sonnenstrahlen dargestellt.

Ausserdem nahm sich Le Brun vor, sein Werk auf den grossen runden Saal auszudehnen, der die Galerie im Norden abschliesst; er beabsichtigte daselbst die Geschichte Apollos als Leiter der Stunden und als Gott der schönen Künste anzubringen.

Le Brun, der zur Direction der Manufactur der Gobelins im Jahr 1662 berufen und sodann durch die grossen Arbeiten, die ihm Ludwig XIV. in Versailles übertrug, in Anspruch genommen wurde, konnte die Arbeiten im Louvre, die erst in unserer Zeit vollendet wurden, nicht zu Ende führen. Der Stempel, den er seinen ornamentalen Werken, wie das, von dem wir ein charakteristisches Fragment geben und das man als in seiner ersten Manier gehalten bezeichnen kann, aufdrückte, scheint uns typischer und an eine ganze Ordnung von Dekorationen sich anschliessend, die im Geschmack allgemein höher standen, als die immer prunkvolleren Ornamente, die etliche zwanzig Jahre nachher so glänzend in der Grande Galerie von Versailles triumphiren sollten. Die Ordnung gehört derselben Richtung an; aber man hat in den Gewölben der Galerie d'Apollon eine Festigkeit der Linien und der durch zarte Bemalung hervorgehobenen Reliefs, die uns entschieden den vorzuziehen scheinen, was durch die „französische Ordnung“, deren Erfolg in Wirklichkeit nur vorübergehend war, geschaffen wurde.

Wiedergabe nach einer an Ort und Stelle bemalten photographischen Aufnahme.

XVII. JAHRHUNDERT.

Dekorationen in grossem Massstab.

Fussteppiche und Tapetenbordüren.

Das Gesammtbild, sowie das Fragment, gehören der glänzendsten Epoche der dekorativen Kunst zur Zeit Ludwigs XIV. an. Das Vorbild des Hauptmotivs befindet sich in der permanenten Ausstellung des Garde-meuble, die der Director Herr E. Williamson, mit feinem Geschmack organisirt hat. Die beiden Teppiche, die auf dem Boden von glänzender Wirkung sind, haben je eine Länge von 8,90 m und eine Breite von 3,90 m. Sie gehören einer Serie von 13, für die Galerie d'Apollon im Louvre bestimmten Stücken an, deren Beschreibung man im allgemeinen Kroninventar von 1720 findet. Diese grossen wollenen Teppiche sind darin als Werke aus der Savonnerie bezeichnet.

Die Fülle der Formen des Hauptmotivs, die feine Massenvertheilung, der Contrast zwischen der reichen Farbgebung und den dunklen Tönen sind Dinge, die für sich selbst sprechen, und denen man daher nichts beizufügen hat. Es genügt anzuführen, dass die Freiheit der Anordnung und die Tiefe der Grundtöne für die Anwendung der Wolle besonders geeignet sind, da durch die horizontale Lage das Streiflicht alle Töne verschmelzt und das Ganze in glückliche Harmonie bringt.

In der Notiz der Tafel mit dem Zeichen der Harpune heben wir die Wichtigkeit der grossen, durch den Maler Le Brun getroffenen, dekorativen Anordnungen hervor. Im Jahr 1661 legte Le Brun das Gesammtbild der Dekorationen der Galerie d'Apollon Ludwig XIV. vor, und es ist anzunehmen, dass die Zeichnungen der zur Bedeckung des Bodens dieses prächtigen Saals bestimmten Teppiche zu dieser Gesammtansicht gehörten.

Das Detail, das wir geben, haben wir uns durch Aneinanderreihung dieser grossen Stücke zu ergänzen, die durch ihre schönen weissen Mittelfelder und wunderbaren sammtartigen Einlagen den Fussboden des grossen Saals verzieren. Fügt man im Geiste das in hellen Tönen gehaltene Gewölbe mit scheinbaren Durchbrechungen, in denen eine luftige, in allen Farben gehaltene Welt sichtbar wird, hinzu und ergänzt dieses Bild durch die Dekoration, der die Wände mit den zartesten Ornamenten auf weissem Grund bedeckenden Täfelungen, sowie durch die den Saal schmückenden Möbel im Genre derer von Boulle, so wird man eines der prächtigsten Werke der dekorativen Künste vor Augen haben.

Das Bordürenfragment stammt aus der schönen Serie, der in der Gobelinmanufactur hergestellten Tapeten, deren vierzehn Stücke eine Geschichte Ludwigs XIV. darstellen. Alle diese Scenen, für welche Le Brun die Kartons gemacht hat, sind mit einer Bordüre nach demselben Muster umrahmt. Das Gesammtbild ist in den von Seb. Le Clerc gravirten Tafeln, deren Abzüge noch jetzt von der Kupferstecherei des Louvre verkauft werden, dargestellt. Unser Eckfragment gibt den Hauptcharakter der Farbgebung dieser ornamentalen Bordüre. Die Fabrikation ist äusserst luxuriös, denn man findet in diesen Geweben Wolle, Seide und Metallfäden aus Gold und Silber angewendet.

XVII. JAHRHUNDERT.

Prunkvolle Möbel. Die Metalleinlagen.

Die Metalleinlagen, die das wahrhaft decorative Element der Möbel bilden, datiren thatsächlich erst aus der zweiten Hälfte des siebzehnten Jahrhunderts. Das Metall, das im Alterthum die erste Rolle gespielt hatte, war im Mobiliar des Mittelalters ganz nebensächlich geworden; im sechzehnten Jahrhundert fand es in Verbindung mit Holz nur eine ganz untergeordnete Anwendung.

Zur Zeit Ludwigs XIII, in der die Möbel eine grosse Bedeutung erhielten, wurden mit dem Ebenholz ciselirte Bronzen und in Kupfer getriebene Verzierungen verbunden. In Flandern kam theilweise noch Schildplatt hinzu.

Unter Ludwig XIV erhält das Holz Einlagen von Schildplatt und glänzendem Metall, um die Möbel mit dem Luxus der Paläste in Einklang zu bringen. In den Händen des Charles-André Boulle, des thatsächlichen Erneuerers dieses Genres, erreicht das pompöse Mobiliar eine bis dahin unbekannte Ueppigkeit und den Höhepunkt seiner Schönheit, die von keinem andern Meister übertroffen oder nur erreicht wurde.

Das hier wiedergegebene Möbel findet sich gegenwärtig in der „Galerie d'Apollon" im Museum des Louvre. Es trägt den edeln Charakter, den Le Brun den Erzeugnissen der Gobelinmanufactur zu geben verstand. Der architectonische Aufbau zeigt nur gerade Linien und lässt sowohl in der Gesammtwirkung als in den Details die Einwirkung des römischen Alterthums, das so eingehend durch Nicolaus Poussin an den Basreliefs, den Vasen und den zahllosen Details der antiken Reste studirt wurde, erkennen. Der Stil ist derselbe wie bei den ersten Produkten der Gobelinmanufaktur, man findet noch keine Spur des Verfalls, wie ihn Bérain mit seinen Grotesken, seinen Portiken, seinen Pavillons und hängenden Teppichen herbeiführte, die erst nach dem Tod des Le Brun im Jahr 1696 und unter der Direktion von Mignard thatsächlich zur Geltung kamen.

Die für den König in der ersten Periode des Boulle Verfahrens gefertigten Möbel zeigen eine Technik, die ungefähr 30 Jahre in Schwung war, ehe sie in der Privatindustrie auftrat und die von keiner der Folgenden erreicht wurde.

André-Charles Boulle, „ebeniste du Roi" wird ausserdem in seinem Bestallungsbrief als Architect, Bildhauer und Graveur bezeichnet. Man sieht hier, wie sehr diese Bezeichnungen gerechtfertigt waren. Die Technik des Boulle-Verfahrens wurde so oft erklärt, dass wir uns hier dabei nicht aufhalten; es scheint uns überflüssig zu wiederholen, dass die Metallplatten wie die Holzeinlagen nicht mit Leim, der hiefür nicht geeignet, sondern mit Mastic befestigt wurden, oder dass die in das Holz eingelegten Schildplatttäfelchen ihre natürliche Farbe behielten oder untermalt waren.

Die Metalltafeln waren während der letzten Hälfte des siebzehnten und der ersten Hälfte des achtzehnten Jahrhunderts so sehr in Gunst, dass sowohl die grössten wie auch die zierlichsten Möbel damit decorirt sind. Schränke, Kommoden, Schreibtische, Nipptischchen, Nähtischchen etc., von den Fussgestellen für die Antiken bis zu den grossen Uhrgehäusen, von den Gestellen für Porzellan bis zu den kleinsten Gegenständen, wie die Schnupftabaksdosen aus Schildplatt, die mit Gold und Silber eingelegt waren, alles wurde nach demselben Princip und in ähnlicher Technik decorirt.

Dieses Genre habe, merkwürdiger und seltener Fall in Frankreich, nicht aufgehört, zu gefallen. Die „Encyclopedie" versichert, dass es verlassen worden sei, ohne dass es entleidet war und „dass es wegen der Langwierigkeit bei der Herstellung derartiger Arbeiten aufgegeben wurde."

Die wenigen Gegenstände und Fragmente, die wir von diesem, damals so allgemeinen und so beliebten Genre besitzen, sind entnommen:

Nro. 2, 3, 4 und 5 den Gravirungen der Goldschmiedearbeiten des Ludovicus Cossmus; es ist gravirtes und nach Art der Nielloarbeiten ausgefülltes Metall

Nro. 7 u. 9. Gehäuse von Daniel Marot erfunden.

Nro. 6. Mit Gold und Silber eingelegte Tabaksdose aus der Sammlung des Du Vivier, 1719 – 1720.

Nro. 8. Schachteldeckel, ohne Name des Schöpfers.

XVII. JAHRHUNDERT.

Kunsttischlerei; Anwendung von vergoldeten Ciselirungen und Metalleinlagen.

Prunkmöbel.

Die in der Manufactur der Gobelins durch Charles-André Boulle unter der Direction von Le Brun ausgeführten Möbel sind, wie wir in der Notiz auf der Tafel mit dem Zeichen des Bleistifthalters gesagt haben, die schönsten dieses Genres geblieben. Diese aussergewöhnliche Kunsttischlerei bietet genügend Abwechslung, um die Wiedergabe mehrerer typischen Beispiele, die trotz der Einheitlichkeit des Stils verschiedenartigen Charakter zeigen, nothwendig zu machen. Der Unterschied liegt zunächst in der Bestimmung des Möbels; er ist jedoch auch das Resultat der Verschiedenartigkeit der Hilfsmittel, die dem geistreichen Künstler, der zugleich Bildhauer, Graveur und Kunsttischler war, zur Verfügung standen.

Der hier wiedergegebene Schrank zeigt einen vortrefflichen architectonischen Aufbau: Gesammtansicht wie Details sind gleich bedeutend, wesshalb wir dieses Möbel, den Sekretär, an welchem Ludwig XIV. in der Rüstung des Mars dargestellt ist, sowie das rein dekorative Pfeilertischchen nur in ihrer Gesammtansicht wiedergeben können.

Die Wohnung des grossen Dauphin im Palast von Versailles, die Ludwig XV. im Jahr 1747 zerstören liess, um eine neue Eintheilung zu treffen, enthielt so schöne Zimmer, dass sie Ludwig XIV. nach dem Bericht von Dangeau am 18. Februar 1689 mit Vergnügen Jakob II. als eines der Wunder des Schlosses zeigte.

Félibien, der von L. Dussieux in seiner ausgezeichneten Geschichte des Schlosses von Versailles genannt wird, beschreibt dieselbe folgendermassen:

„In den beiden grossen Zimmern der Wohnung des Dauphin sieht man eine Fülle alles dessen, was man seltenes und kostbares wünschen kann, und zwar nicht allein an nothwendigen Möbeln, an Tischen, Schränken, Porzellanarbeiten und Leuchtern, sondern auch an Gemälden der hervorragendsten Meister, an Bronzen, an Agatvasen, an Cameen und andern Geschmeiden aus den köstlichsten Metallen und mit den schönsten orientalischen Steinen.

Das dritte Zimmer mit einem Ausgang in die untere Galerie in der Mitte des Schlosses hat auf allen Seiten und am Plafond Spiegelscheiben (man sah darin die Leute mit dem Kopf nach unten gehen, sagt La Martinière) mit vergoldeten Rahmen auf Ebenholzverkleidungen. Der Fussboden ist ebenfalls in Holz eingelegt und mit verschiedenen Ornamenten, unter andern den Chiffren von Monseigneur und Mme. la Dauphine verziert.“

Der Hauptschöpfer dieser Prachtstücke war Charles André Boulle, der nach den Rechnungen in den Jahren 1683 und 1684 an diesen Zimmern arbeitete; diese prächtigen Verkleidungen sind jedoch alle spurlos verschwunden, was beinahe unbegreiflich ist, denn wenn man auch im achtzehnten Jahrhundert auf die theuern Fabrikate im Genre Boulle verzichtete, so hörte man doch nicht auf, die eigenen Arbeiten des Künstlers sehr hoch zu schätzen. Das Mobiliar dieser Wohnräume wurde in dem Palast von Versailles vertheilt oder in die königlichen Schlösser geschickt, und wer kann wissen, ob unsere jetzt im Louvre in der Galerie d'Apollon befindlichen Möbel nicht aus der Wohnung des Dauphin stammen? Ihr Luxus würde dem Reichthum dieser Umgebung sicher entsprechen. Jedes dieser Möbel mit schönen Marmortafeln entspricht den Bedingungen, die an Möbel zum Aufstellen von Ziergegenständen gestellt werden, denn man muss auf diesen Marmortafeln Werke der Kunst und Raritäten, Bronzen und Porzellanwaaren glänzen sehen, um ihre Pracht vollständig würdigen zu können.

Das rechteckige Motiv unten auf unserer Tafel bildet die Verzierung einer Sekretär-Schublade; dasselbe wiederholt sich auf den zehn Schubladen des länglichen Möbels, dessen rahmenartige, mit Klauen verzierte und durch eine horizontale Trophäe bekrönte Mitte nur eine Variante derjenigen des Sekretärs auf der Tafel mit dem Zeichen des Bleistifthalters bildet; die Schubladen, je fünf übereinander, nehmen die seitlichen Theile ein. Dieser Sekretär gehört der Sammlung des Mobilier National an. Die beiden Rosetten zieren die Deckel von zwei Poudreschachteln. Sie stammen aus den „Nouveaux dessins pour graver sur l'orfèvrerie“, erfunden und gravirt von Masson; Mariette Verleger. Diese Dekorationen in entartetem, dem Genre des Bérain entsprungenem Stil, gehören der ersten Hälfte des achtzehnten Jahrhunderts an. In diesen Vorbildern deutet der Graveur durch verschiedene Abtönung des Grunds an, dass der Handwerker die Wahl habe, diese Ornamente in das volle Metall zu ciseliren oder sie ausgeschnitten auf einen Grund von Schildplatt aufzusetzen.

XVII. JAHRHUNDERT.

Metalleinlagen.

Die Gravirung der durchbrochenen Kupferornamente.

Dieses Pfeilertischchen, ebenfalls von Charles-André Boulle, das, wie der Sekretär und der Schrank sich in der Galerie d'Apollon im Museum des Louvre befindet, ist weniger reich mit Ciselirungen geschmückt, dagegen spielen die Einlagen die Hauptrolle in seiner Dekoration. Wir haben daher hauptsächlich von diesen zu sprechen.

Die Gegenstände wurden nach photographischen Wiedergaben, jedoch in geometrischer Darstellung gezeichnet, so dass sie durch die Correctheit der Profile, sowie durch die Reinheit der Details direct als Vorbilder dienen können. Diese Arbeit wurde mit aller Sorgfalt durch den Architecten Ch. Chauvet ausgeführt, der zugleich den Grundplan des Pfeilertischchens, den wir hier im Abdruck wiedergeben, aufgenommen hat; diese Zeichnung lässt die Ausbildung der zur Befestigung des Möbels dienenden untern Tafel, sowie die Stellung der Füsse, die nicht in parallelen Achsen liegen, erkennen; durch die Verengung nach hinten soll das Pfeilertischchen anscheinend eine grössere Tiefe erhalten.

Wir entnehmen unsere Mitteilung über die Metalleinlagen der „Grammaire des arts décoratifs" in der Charles Blanc mit glücklichem Griff das zusammengefasst hat, was für die Künstler davon wissenswerth ist. Zunächst führen wir an, dass die Fabrikation zwei ähnliche Darstellungsweisen umfasst und zwar die „première partie" und die „contre partie". Bei der „première partie" bildet das Schildpatt den Grund, während die Ornamente in durchbrochenem Metall eingelegt sind, bei der „contre partie" ist es umgekehrt: das Metall bildet den Grund und das Schildpatt die Ornamente. Im allgemeinen ist die première partie die geschätztere; bei diesem Beispiel in contre partie, das dem Pfeilertischchen in première partie im Louvre gegenübersteht, ist jedoch die dekorative Wirkung eine günstigere, als bei letzterem.

Charles Blanc sagt: „Von den zur Einlage geeigneten Materialien sind die einen animalischen Ursprungs wie das Schildpatt, das Horn, das Elfenbein, die Perlmutter; die andern metallinisch, wie das Kupfer, das Messing, das Silber und das Gold. Jedes dieser Materialien erfordert unendliche Sorgfalt und eine delikate Behandlung, die nur bei künstlerischer Befähigung zu erwarten ist.

Das Schildpatt hat gewöhnlich mehrere Farben zugleich. Es ist gelblich, braun oder schwarz. Da die Schildpatttafeln von Natur aus gewölbt sind, so erweicht man sie durch Eintauchen in siedendes Wasser und macht sie hierauf durch Druck platt. Sobald sie flach und von der gewünschten Dicke sind, dublirt man sie, das heisst man bringt auf der Fleischseite eine Lage von Zinnober oder Grün oder Rauchschwarz an, und bedeckt diese mit einem Papier, das man sogleich auflegt, und dem die Farbe selbst als Bindemittel dient.

Das in der Tischlerei verwendete Kupfer zeigt verschiedene Töne und trägt verschiedene Namen. Von Natur aus ist es roth und wird Rosettenkupfer genannt; wird dem Rosettenkupfer ein Drittel Galmei beigefügt,

so wird es gelb und erhält den Namen Messing. Silber und Gold müssen, um für die Arbeiten des Tischlers verwendbar zu sein, durch Vermengung mit Rosettenkupfer eine gewisse Elasticität erhalten. Gold eignet sich sehr gut für eingelegte Arbeiten in Verbindung mit Perlmutter und Schildpatt; um dem Werk mehr Reichthum und mehr Abwechslung zu verleihen, variirt man den Ton des Metalls durch weisses, gelbes, rothes und grünes Gold.

Das Zinn ist das leichteste Metall, allein es fehlt ihm die Härte, weshalb man es mit etwas Rosettenkupfer verbinden muss. Durch seinen kalten Ton erzielt man einen reizenden Contrast gegen die warmen Töne des Schildpatts und des Goldes. Boulle hat dieses Metall mit bewundernswerthem Erfolg verwendet. Zu der Schönheit dieser reichen Materialien und zu der Eleganz der Zeichnung kommt noch die Gravirung: „Nicht allein die metallischen Theile, sondern auch das Schildpatt selbst können mit dem Stichel behandelt werden. Wenn die Einlagen gravirt, man könnte sagen niellirt, sind, bringt man in die Einschnitte mittelst einer Holzspachtel schwarzen Mastix und geschmolzenes Kolophonium, die die Arbeit des Graveurs sichtbar machen; zum Schluss wird die Arbeit polirt und die nicht gravirten Flächen brünirt.“

Für die Gravirung durchbrochener Kupferornamente findet man hier zwei Beispiele in einem von den Originalen wenig verschiedenen Massstab. Man kann sich hienach leicht einen Begriff machen von der Festigkeit, die das auf diese Weise durchbrochene Metall trotz der mit der Säge gemachten Ausschnitte behielt. Die Schattirungen sind, wie wir oben angeführt haben, mit dem Stichel, d. h. durch Einschnitte hergestellt, die durch schwarze Füllung hervorgehoben werden. Die mit Namen versehenen Gravirungen sind von Dautet, einem der Meister jener Zeit.

K

XVII. JAHRHUNDERT.

Dekorationsmalereien und Miniaturen.

Von diesen Ornamenten gehören die Nummern 1 und 5 der architectonischen Dekoration an; die Initialien und die Kartusche sind Malereien aus Chorgesangbüchern in sehr grossem Format.

Die Hirschjagd und der Triumpf des Neptun sind den „Oeuvres d'architecture de Jean Lepautre", Zeichner der Gebäude des Königs entnommen; das erste der von dem Meister erfundenen und gestochenen Motive gehört zu einer Serie, benannt: „Frises, feuillages et autres ornements à l'italienne". Es ist ungefähr aus dem Jahr 1660. Das zweite stammt aus einer andern Serie, den „Montants à l'antique" mit der Jahreszahl 1659. Die Titel dieser Hefte sind jedoch verschiedener als der Inhalt, und die Friese und Ranken sind bald „à la romain", bald zugleich „antiques et modernes", ohne dass man viel Unterschied im Charakter derselben findet. Unsere Beispiele gehören zu den üppigsten Compositionen des Meisters.

Da die von einer sichern und ausdrucksvollen Hand gestochenen, schwungvollen Werke dieses Künstlers die Art der Bemalung, welche die meisten derselben, wenn sie, wie die hier dargestellten Motive, auf mehr oder weniger naturalistische Wirkung berechnet sind, erhielten, nicht erkennen lassen, so werden die ergänzenden Erläuterungen, die wir über diesen Gegenstand geben, von Werth sein. Die gemalten Studien, denen wir dieselben verdanken, sind authentisch und gehören der Collection Château an; bei diesen beiden Beispielen kann man beobachten, dass Jean Lepautre, der alle Eigenschaften eines Architecten und Decorateurs besass, durch Mässigung in den Farben und durch rationelle Anordnung derselben, die anscheinend zu lebhafte und schreiende Wirkung seiner Ornamente zu mildern verstand; man kann die Anwendung des Camaïeu in dem horizontalen Fries als Ausdruck eines ausgedehnten und durchdachten Princips betrachten, da dasselbe dem Rankenwerk, durch welches der ganze Tross einer Hirschjagd rennt, fliegt, schreit, heult und beisst, eine mächtige Einheitlichkeit verleiht. Die Figuren sind in allen Farben gemalt, allein ihre Bedeutung ist einigermassen eingeschränkt, da sie durch die Einheitlichkeit des Camaïeu und die verhältnissmässig grossen Proportionen der Akanthusranke, durch deren Aufrollungen die Jagd sich bewegt, vollständig beherrscht werden; das Ganze zeigt einen Goldgrund, der zwar nur wenig, aber doch hinreichend hervortritt, um die Gesammtwirkung zu beleben.

In den von uns gegebenen Beispielen haben wir Dokumente für ein in diesem Genre durchgreifendes Princip, das die Anwendung aller freien Töne des Camaïeu zulässt und dadurch die Wirkung je nach dem herrschenden Ton variirt; zudem wird die bei den complicirten Details so nothwendige Einheitlichkeit stets gewahrt; das Camaïeu hat bei den reichen und üppigen Formen die Lepautre seinen Akanthusblättern gab, um so leichteres Spiel, als sich darin eine ganze Welt von Thieren, Ungeheuern, Kindern und Menschen findet; Löwen, Tiger, Eber, Chimären die geritten, Drachen die getödtet werden, treten darin auf. Der Hund jagt für sein Vergnügen den Hasen und begegnet dem Löwen, der ihm die Rippen bricht; die Nymphen werden darin durch die Satyre verfolgt; Kinder wehren sich einmal gegen Schlangen, ein anderes Mal liebkosen und plagen sie die ungeheuerlichsten Thiere. Hier kämpft der Mensch Körper an Körper gegen wilde Thiere und dort ist es eine von Trauben trunkene Ziege, die vorbeihüpft, indem sie den Reiter, der sie bestieg, einen nicht minder trunkenen Cherubim, herabwirft, der schwer, den Kopf voran, als würdiges Kind des Silen herabfällt; die Motive sind endlos und die „Frises et feuillages" des Jean Lepautre zeigen in der That ganz wunderbare Schöpfungen.

Die Bewegung in der aufsteigenden Verzierung weicht wesentlich von der des horizontalen Frieses ab; ihr Charakter lässt nicht dieselbe Entfaltung zu und verlangt auch einen grössern Glanz der Farbgebung. Zudem treten diese beiden Verzierungen nicht in demselben Werke auf und wurden nicht als zusammengehörig componirt; um sie zu ergänzen, muss man die Profilirungen der bekannten reichen Architectur beifügen, denn erst in diesem Rahmen erlangt ihr dekorativer Charakter die volle Geltung. Jean Lepautre war in der Manufactur der Gobelins von der Gründung dieses Etablissements im Jahr 1662 an einer der eifrigsten Mitarbeiter des Le Brun.

Die Nr. 3 und 7 sind den zum „Garde meuble“ gehörenden Tapetenbordüren derselben Epoche entnommen.

Neben den Meisterwerken des Lepautre können Miniaturen wie Nr. 2, 4, 6, 8 und 9 nur eine bescheidene Rolle spielen. Immerhin ist fühlbar, dass die grosse Pracht der architectonischen Verzierungen diejenige der Arbeiten des Ausmalers zur Folge hatte; eine zudem durch die Zeit erklärte Pracht, denn obgleich diese Miniaturen dem Stil nach noch dem siebzehnten Jahrhundert angehören, stammen sie doch erst aus dem letzten Theil dieses und den ersten Jahren des achtzehnten Jahrhunderts. Da diese Beispiele sich von selbst erklären, so wäre es überflüssig, noch etwas darüber beizufügen. Wir werden über sie nur die Bemerkung machen, dass von der Ausdehnung der Gravirung an die gemalten Miniaturen in den Büchern äusserst selten geworden sind und dass diese Seltenheit mit der fortschreitenden Zeit grösser wurde; es ist daher ein glücklicher Zufall, dass wir hier Beispiele geben können, die so ganz zum Gegenstande passen und die man schwer so vollkommen wie diese hier findet. Wir verdanken ihre Mittheilung dem Architecten und hervorragenden Sammler, Herrn Gelis-Didot. Die in vollständiger Frische erhaltenen Originale befinden sich in einem Chorgesangbuch von vier Bänden mit fortlaufenden Daten. Der Titel des Buches ist lateinisch und lautet: Chorgesangbuch zum Gebrauch der vorzüglichen Königlichen Kirche in Saint-Vincent de Senlis, vom Orden des heiligen Augustin. Dieses Manuscript, das 83 cm hoch und 59 cm breit ist, wurde im Kloster Sainte-Geneviève in Paris ausgeführt und der Kirche Saint-Vincent zur Erinnerung an die Vereinigung der beiden Klöster gegeben.

Im Jahr 1705 begonnen, wurde es erst 1729 vollendet; die Mönche, die nacheinander daran arbeiteten, haben ihre Werke unterzeichnet. Unsere Beispiele sind hauptsächlich von dem Mönch Anton Gervais, der 1706 an diesem Manuscript arbeitete; der von diesem Mönch gehandhabte Stil gehört übrigens vollständig dem siebzehnten Jahrhundert an.

XVII.–XVIII. JAHRHUNDERT.

Dekorative Tapeten und Miniaturen.

Diese Tapeten, deren Originale eine Höhe von 3,75 m und eine Breite von 2,50 m haben, gehören einem Genre an, das sowohl gegen das Ende des XVII. als zu Anfang des XVIII. Jahrhunderts verschiedene Nachbildungen hervorgerufen hat. Die einen derselben behandeln „die Götter der Fabel“; Elemente in allegorischer Darstellung, die andern „die Jahreszeiten“ bis zur Eintheilung des Jahrs in Monate. Sie repräsentiren in der That einen Theil des Mobiliars und gehören zur Winterausstattung der Zimmer. Im Sommer wurden sie durch Taffet-Behänge ersetzt. In denjenigen Gelassen, deren Ausstattung eine fürstliche war, verwendete man dieselben auch zu Portièren. Im Schloss zu Versailles waren die vier Thüren des Schlafzimmers Ludwigs XIV., dessen Dekoration erst aus dem Jahr 1701 stammt, mit Tapeten, welche die Jahreszeiten darstellten, geschmückt. Das Beispiel, das wir wiedergeben, befand sich auf der „Exposition des tapisseries“ im Palais des Champs-Elysées, welche im Jahr 1876 durch die „Union centrale des arts decoratifs“ veranstaltet wurde. Es gehört einem dekorativen Stil an, der in der Mitte zwischen der zweiten Häfte des XVII. Jahrhunderts und der Zeit der Regentschaft steht.

In diesen Compositionen von mehr oder weniger architektonischem Charakter treten beim Einhalten einer gewissen symmetrischen Anordnung bereits freiere Formen auf; der Künstler kannte die Prinzipien der Architektur, allein sie wurden zum Spielzeug in seiner Hand. Im Ganzen war der Geschmack des Dekorateurs für den Charakter dieser rein conventionellen Ornamente, in welche man neben einigen Pflanzenelementen naturalistisch gemalte, klassische Figuren, Caméen und Köpfe in Medaillons einführte, massgebend. Die einzelnen Construktionstheile erhielten das Aussehen von feinen Holzschnitzereien mit herunterhängenden Teppichen im Genre derjenigen, die Jean Bérain so häufig anwendete, die jedoch hier wie der ganze Aufbau mit der zarten Eleganz, welche für die Schule des Gillot charakteristisch ist, ausgeführt sind. Der Charakter der Figuren lässt seine Hand erkennen, auch zeigt die schöne Massenvertheilung der Mittelgruppe, welche durch die Zartheit der Construktion des Rahmens noch gehoben wird, ein besseres Verständniss der Dekoration, als das, welches sich in den Tapeten des Bérain ausspricht. Gillot, der Lehrer Watteaus, war einer jener Künstler, deren geniale Ideen neue Wege eröffnen, und die man beurtheilen lernt, wenn man die Bände der Sammlungen von Zeichnungen im Museum des Louvre durchblättert. Man wird unter denselben Skizzen von architektonischen Dekorationen finden, welche von einer gewandten, durch Geist und wahre Kunst unterstützten Hand ausgeführt wurden. So ist es leicht, in der Anlage unseres ornamentalen Motivs den ersten Anstoss eines Verfahrens zu erkennen, das in der Zeit des „Rocaille“ die guirlandenartigen Spiegelrahmen hervorbrachte, die durch hängende Palmzweige bekrönt waren, und von denen man später bis zum Ueberdruss Gebrauch machte. Die Zartheit, mit der man diese scheinbaren Holztheile der Construktion behandelte, kann beinahe als Vorahnung der feinen Ciselirung der Rahmen in der schönen Epoche Ludwigs XIV. betrachtet werden. Diese Teppiche von üppigem Charakter waren aus Wolle, Seide, Gold und manchmal auch Silber gewebt. Unter den Namen der Urheber tritt namentlich der des „Audran“ hervor. Der viereckige Grund, von welchem sich unser Hauptmotiv abhebt, ist damascirt und wird durch Metallfäden gebildet.

Dem grossen Fragment, das einer in Miniatur behandelten Umrahmung eines Blatts entlehnt ist und das wir nicht ganz wiedergeben konnten, liegt im Prinzip eine bemalte Holzarbeit zu Grunde. Ein die Hilfsmittel dieses Genres in jener Epoche so klar darlegendes Beispiel kann für den Dekorateur von grossem Nutzen sein, da er daraus die für derartige Motive, die in grosser Zahl vervielfältigt sind, sich eignende Bemalung ersieht.

Eine der Initialen hebt sich von einer in Camaïeu gemalten Landschaft ab. Dies war damals ein häufig angewandtes Verfahren, bei dem das Camaïeu bald blau wie hier, bald terra di siena-farbig, bald blutroth oder grünlich war. Die Initiale, die kleine mit den bischöflichen Emblemen geschmückte Cartousche und das Fragment der Umrahmung eines Blatts bilden die Folge der Initialen und grossen Cartouschen auf dem Blatt mit dem Zeichen der Hosen. Ihr Ursprung ist der gleiche: „L'Antiphonaire à l'usage de l'église de Saint-Vincent de Senlis“, dessen Miniaturen in den Jahren 1705—1729 in dem Kloster „de Sainte-Geneviève“ in Paris gemalt wurden. Ihr Stil ist hauptsächlich dem Geschmack des XVII. Jahrhunderts entlehnt.

XVII. UND XVIII. JAHRHUNDERT.

Bordüren von Stofftapeten, Fragmente.

Das erste Motiv von oben angefangen zeigt in der Serie der Tapeten von Jason und Medea nach de Troy die untere Kartouche, welche die Bezeichnung des Centralmotivs enthält. Die Bordüre ahmt einen vergoldeten Rahmen im Rocaille-Geschmack nach; diese hochschäftige Tapete aus Wolle und Seide ist gezeichnet: G. Audran. 1751. Man. des Gobelins.

Das zweite Fragment stammt von der Tapete, genannt „de Constantin", die zum Theil Giulio Romano, zum Theil Rubens zugeschrieben wird. Die Bordüre aus Wolle, Seide, Gold und Silber stammt aus der Königlichen Fabrik in Paris um 1610.

Das dritte Motiv ist ein Fragment der Bordüre der aus achtzehn Stücken bestehenden Serie von Tapeten mit der Geschichte der Esther, für welche de Troy die Zeichnungen geliefert hat. Die Tapeten wurden durch Cozette und Monmerqué, deren Namen sie tragen, ausgeführt; die beigefügten Daten variiren zwischen 1738 bis 1752; hochschäftiges Fabrikat aus Wolle und Seide. Man. des Gobelins.

Das vierte Fragment gehört der Serie von 9 Stücken, genannt Geschichte von Alexander, nach le Brun an. Die Bordüren dieser Serie sind verschiedenartig. Man findet diese breiten um eine Blumenguirlande geschlungenen Blätter bei mehreren Tapeten wieder, wie bei Alexander, der die Familie des Darius besucht, bei einem Reiterkampf, einem andern Schlachtenstück etc. Hochschäftige Weberei in Wolle, Seide, Silber und Gold. Man. des Gobelins.

Das fünfte Band stellt eine Kleiderbordüre dar, die sich auf der zweiten Nummer der von Antoine Caron entworfenen Tapete der Artemisia findet. Diese Weberei aus Wolle und Seide wurde in der Königlichen Fabrik zu Paris gegen Ende des sechzehnten Jahrhunderts gefertigt.

Sämmtliche Beispiele stammen aus der Geräth-Kammer, die Originale, die einen Theil des „mobilier national" bilden, wurden im Jahr 1876 durch die „Union centrale" ausgestellt.

XVIII. JAHRHUNDERT.

Dekorative Füllung.

Ecken und Bordüren von Tapeten.

Die Füllung in ländlichem Charakter (sie trägt den Titel „Triumph der Pomona") ist eine durch Cochin gravirte Composition von François Boucher. Es ist eine Gravirung in grossem Format, mehr als einen halben Meter hoch, die, wie man dies aus der Abänderung der obern Ecke sieht, den Charakter der Improvisation behalten hat, indem die Variante den Zweck hat, den bekrönenden, in die Luft gehängten Bogen freier als beim ersten Wurf erscheinen zu lassen.

Da Cochin 1715 geboren wurde, so kann man, so frühreif auch dieser Sohn eines Graveurs gewesen sein mag, ein Blatt von dieser Bedeutung höchstens gegen das Jahr 1735 zurückführen, eine Zeit, in welcher Boucher in seiner Glanzperiode stand; kaum zwanzig Jahre alt, hatte er im Jahr 1724 den ersten Preis in der Malerakademie erhalten. Trotzdem ist es möglich, dass die Skizze des Meisters aus früherer Zeit, mehr aus seinen Jugendjahren stammt, denn man ist bei Prüfung dieser Compositionen versucht anzunehmen, dass Boucher, als er diese Zeichnung machte, für seine dekorativen Anordnungen und in der eigentlichen Ornamentik nur Elemente in früherem Charakter und von verschiedenen Autoren stammend verwendete. Boucher hat vielleicht in dieser Beziehung nie anders gehandelt, nur gebraucht er hier diese entlehnten Elemente ohne sie zu verschmelzen: er lässt sie zur Gesammtwirkung beitragen, ohne sie unter sich zu verbinden und weist den verschiedenen Formen eine verschiedene Rolle an, um dadurch einen dekorativen Reichthum zu erzielen, dessen schliessliche Wirkung durch seine wichtige persönliche Einwirkung bestimmt ist.

Von diesem Gesichtspunkt aus wird diese, verschiedene Darstellungen vereinigende Füllung eines jener, aus genialer Hand hervorgegangenen Vorbilder, aus denen die fertigen Stile hervorgehen, welche die Zeit durch geschickte Fusion der Details vervollkommnet. Als diese Composition durch Boucher ausgeführt wurde, trat der dekorative Stil, „Louis XV" genannt, thatsächlich hervor, und der Maler, der als Ornamentiker unbedingt noch jung war, verlieh ihm von da an eine seiner anziehendsten Seiten.

Dieser dekorative Aufbau hat das doppelte Verdienst, sich im Reiz der freien Launen zu zeigen und zugleich das Resultat einer rationellen Auffassung zu sein, die auf sehr gute Principien gestützt und zugleich durch den erfahrenen Meister mit einem Geschick und einem Geist gehandhabt ist, die selbst einen Eingriff in die strengen Regeln rechtfertigten. Diese Skizze bestätigt ausserdem deutlich, dass die einzige Kunst, die die Wirkung vollenden kann, die Malerei ist.

Fügen wir, um mit den allgemeinen Bemerkungen zu schliessen, bei, dass eine Ornamentfüllung in ländlichem Charakter wie diese, die mit allen Hilfsmitteln der Farbe gemalt ist und deren innere Bewegung nach aussen, wenn nöthig durch die Umrahmung mit architectonischen Profilen unterstützt wird, durch die Macht ihrer Wirkung gleichsam der lebendige und leuchtende Kern, der Mittelpunkt der Vertäferung wird. Man kann sagen, dass zu keiner Zeit und in keinem andern Stil die Vertäfelung der Zimmer einen prächtigeren Schmuck erhalten habe. Ein Bezauberer wie Boucher, der das ländliche Genre in das Reich des Idealen überführt, verschafft seiner Verzierung den lebhaften Strahl der Wirklichkeit, die durch den Meister in der allen seinen Werken eigenen Grazie dargestellt wird. Dieses Genie verleiht den Dekorationen, die es umfasst, eine zugleich glänzende und ruhige Belebung; es trägt den Stempel einer lachenden und wirklich verführerischen Poesie, weil die von Boucher ausgeführten Landschaften mit ihren hübschen Personen in dekorativer Umrahmung stets den Eindruck der Naturwahrheit machen. Diese Landschaften sind nicht nur mit einer, auf dem Gebiet der Phantasie zuvor nie bekannten Fülle behandelt, sondern es gelingt auch dem Meister zugleich sie kühn in einem engen Rahmen einzuschliessen. Boucher ist einer jener Künstler, deren Leben nicht auf das Atelier beschränkt ist. Er sieht, die industrielle Welt einbegriffen, alles, was zu seiner Zeit um ihn vorging, und er benützt es in jeder Richtung mit einem feinen Geschmak und einer raschen und fruchtbaren Hand.

Wir bemerken, dass der Charakter des obern Theils dieser Füllung sich wesentlich von der üppigen Dekoration, die dem Ganzen als Grundlage dient, unterscheidet; um die Trockenheit der strengen Anordnung zu vermeiden, wendet der Maler seinen ganzen Geist auf und das von ihm hier eingehaltene Verfahren ist um so beachtenswerther, als es einem bestimmten Willen entsprungen ist, den man folgendermassen ausdrücken kann: „In die Dekoration ein kräftigeres, lebendigeres Element einzuführen, als man dies bis jetzt zu thun verstand.“ Man sieht, wie Boucher diese sich selbst gestellte Aufgabe zu lösen wusste.

In der Voraussetzung, dass ein Getäfel eine ebene Fläche bildet, die der Dekorateur hauptsächlich durch keine grosse Oeffnung unterbrechen darf, gibt Boucher seiner Anordnung als Grundlage ein Holzgestell; da er jedoch in seine Verzierung die Wirkung eines Durchblicks einführen will, so fügt er in diese Tafelung einen Spiegel ein, oder anders ausgedrückt, er bildet den obern Rand der Füllung als Wandspiegel aus; damit hat er eine ebene Fläche, die im Princip unantastbar ist, da es sich nur um das Reflexbild eines Spiegels handelt, durch den der Meister seiner Landschaft den Duft verschafft, dessen sie bedarf; er erzielt dadurch eine ganz natürliche Milderung der Härten des directen Lichts, sowie auch eine harmonische Abtönung des Hintergrunds. Dieses Ensemble von harmonisch gestimmten Tönen scheint umso angezeigter, als der Dekorateur der Oberfläche seines Spiegels die kräftige Wirkung der vergoldeten Bronze entgegenstellt, die er zunächst oben am Sockel als Uebergang vom Holz zum Glas und zugleich als Bogenbekrönung anwendet; letztere trägt den Charakter einer triumphbogenartigen Verzierung, die in die Luft der reflectirten Landschaft gehängt erscheint, und deren frei verlängerte Ranken sich mit den seitlich aufsteigenden Stängeln verbinden. Der Maler hat sich wohl gehütet, an seinem Spiegel einen Rahmen von bestimmter Dicke anzubringen; er wollte zunächst den Sockel und den Spiegel in dieselbe Fläche legen und ausserdem in die Dekoration dieses Theils seiner Verzierung keine perspectivischen Effecte einführen, die nur eine schwere, den Rahmen der Landschaft beengende Wirkung hervorbringen konnten; zudem liess er diese Bordüre, der er die Leichtigkeit eines einfachen Rankens verlieh, in unfühlbarer Weise verschwinden.

Es ist die Schule von Gillot, deren Feinheiten Watteau in seinen Ornamenten folgt und der Boucher den Charakter der Dekoration des obern Theils seiner Füllung verdankt. Die ciselirten, zweigartigen Ranken, aus denen die bogenförmige Bekrönung gebildet ist und die durch eine Art Nagel in der Luft befestigt scheinen, zeigen als Vorsprung nur ihre eigenen Umbiegungen, die das Licht in bestimmter, aber bescheidener Form auffangen. Dies bildet einen wirklich reichen Schmuck in der Ebene, in der es klugerweise gehalten ist, und beherrscht die Vertiefungen der reflectirten Luft.

Die opulente Kartusche, die dem dekorativen Aufbau als vorspringende Basis dient, ist ganz nach Meissonnier, „dem Mörder der geraden Linie“, wie ihn später derselbe Cochin bezeichnete, der ihn hier sticht, der Graveur, der „Pedant, und Zensor des Rocaille-Geschmacks“ geworden war, nachdem er diesem Genre die besten Ornamente seiner Vignetten verdankt hatte; er weigerte sich, einen Meister anzuerkennen, den er noch: „Ausbaucher aller Gesimse, Erfinder von Contrasten, der jede Form kartuschenartig sich aufrollen und sich winden lässt“ nennt. Das Talent des Meissonnier wurde durch diese leidenschaftlichen Sarkasmen nicht getroffen, sie haben nur ihrem Urheber geschadet.

Hier bleibt Boucher, indem er eine Sculptur auf dem Getäfel seiner Füllung vorspringen lässt, noch den logischen guten Principien treu; da er jedoch durch die Wahl der kräftigen Formen, die anscheinend den Principien der Schule folgen, seiner Kartusche keine unverhältnissmässige, jedenfalls reizlose Schwere verleihen will, so entlehnt er von dem Erfinder der Contraste selbst die Oeffnung, die er darin anbringt und in der das schöne Nymphaeum in viel weiterer Ferne als die Fläche des Getäfels erscheint. Dies ist ein wirkliches Loch, das in dem Wasserstaub noch entfernter erscheint. Trotzdem kann diese Durchbrechung die Festigkeit des Aufbaues nicht gefährdet erscheinen lassen, da das Auge rasch durch die Dicke der Construction, die diese ideale Lücke bildet und die der Maler so vortheilhaft zu verwenden weiss, beruhigt ist. Zwischen diesem kräftigen Unterbau und den leichten, üppigen, obern Ranken bringt nun Boucher seine ländliche Darstellung an und gelangt durch dieselbe mit all der Kühnheit einer tüchtigen Hand dazu, das kräftige Band herzustellen, das die beiden dekorativen Theile verbindet.

Alles ist in diesen Bildern vortrefflich, das Verhältniss, die Beziehung der Dinge unter sich und der Geschmack, der ganz der Epoche entspricht; es sind stets ideale Leute und Dinge, die dargestellt werden, indem sorgfältig alle Härten des wirklichen Lebens, die durch die Arbeit gebeugten Glieder, die durch die Sonne verbrannte Haut vermieden werden; ebensowenig erscheint das traurige Bild der Trunkenheit, die aufgedunsenen Nasen der Säufer, oder das struppige Kinn der Greise; alles ist jung und reizend in diesen malerischen, von dem schönen Strahl der Träume belebten Darstellungen. Das Ganze behält stets eine gewisse Poesie, denn der Maler hat die Erziehung eines grossen Künstlers genossen und man findet die Spur hievon hier in diesem Nymphaeum, durch das er seine Verzierung in so schöner Weise bereichert hat. Das Nymphaeum hat jedoch für Boucher nicht blos diesen materiellen Vortheil, sondern er sucht dadurch seine modernen Kulturkinder mit den Menschen des Alter-

thums zu verbinden. In Griechenland hatten die Wasser einen heiligen Charakter; man betrachtete die kleinste Quelle als das Heiligthum einer Gottheit, einer Nymphe, deren Leben sich durch das Murmeln und die beständige Beweglichkeit des Wassers kundgab. Da jede Quelle von einer Nymphe bewohnt war, so gab man der Grotte, aus der das Wasser hervorquoll, den Namen derselben; man verschönerte diesen geheiligten Ort und verzierte denselben gewöhnlich durch Bogen und Statuen. Diesen Gebrauch findet man hauptsächlich in Italien.

Ecken und Bordüren von Tapeten.

Die Bordüren der Tapeten ahmten während des achtzehnten Jahrhunderts hauptsächlich vergoldete Holzrahmen nach. Das Gold war in verschiedenen Tönen gehalten und man mischte stellenweise zarte Bemalungen sowie kräftige Töne ein. Im allgemeinen unterbricht das Eckmotiv vortheilhaft die horizontalen und verticalen Linien; es bedeckt die Ecken und bereichert sie durch seine Fülle, indem es sich nach Innen ausdehnt, da dies nach Aussen bei der Tapete nicht möglich ist.

Neben diesem Typus der Bordüren von gleicher Breite, die einen regelmässigen Rahmen bilden, findet man, und zwar stets als Imitation von geschnitztem Holz, Bordüren, die nach Innen durch Ausschweifungen auf einen vermittelnden Feld in neutralem Ton, der dem Hauptmotiv der Dekoration als Grund dient, belebt sind.

Dieses System, das den Vortheil hat, aus derartigen Bordüren einen wesentlichen Theil der Verzierung zu machen, und das Ch. Coypel in vortheilhafter Weise in der Serie seiner Tapeten „l'histoire de Don Quichotte“ genannt, verwendet hat, eignet sich hauptsächlich für aufrechte Flächen, z. B. für Thüren. Man kann ihre Wirkung aus unsrem Fragment Nro. 2, das zugleich reich und zart ist, beurtheilen.

Alle diese Beispiele sind dem „mobilier national“ entnommen; sie waren auf der im Palais der Champs-Élysées im Jahr 1876 durch die „Union centrale des arts decoratifs“ veranstalteten Ausstellung zu sehen und stammen aus der Gobelin-Manufactur und aus Beauvais

XVIII. JAHRHUNDERT.

Gewirkte Tapeten, grosses dekoratives Wandstück, Ecken von Bordüren.

Das Hauptmotiv stellt eines der Tapetenstücke, genannt „Sujets de la Fable", dar, welche, vier an der Zahl, in Gobelin nach den Entwürfen von F. Boucher (der ornamentale Theil nach denen von Tessier) ausgeführt wurden. Die Komposition stammt aus dem Jahr 1757. Die Höhe der Tapeten beträgt 4,25 m.

Die Disposition eines jeden dieser Stücke, die eine grosse architektonische Dekoration in Rocaillegeschmack nachahmen, ist folgende: Die Mitte nimmt je ein Medaillon ein, das ein in einen Rahmen von vergoldetem Holz gesetztes Bild enthält; dieses Medaillon hängt auf einer aus rosafarbiger, möbelstoffartig geblümter Seide bestehenden Tapete, die, zwischen leichten Stäbchen ausgespannt, auf einem andern Grund von ähnlich gemusterter, jedoch viel dunklerer Seide aufgelegt scheint. Das Ganze ist von einem reichen, rechteckigen Rahmen, ebenfalls aus vergoldetem Holz, eingeschlossen.

Eine Urne, ähnlich denen von Sèvres, nimmt die untere Mitte des äussern Rahmens, der ihr als Auflager dient, ein. Zahlreiche Blumen-Guirlanden, flatternde oder beliebig vertheilte Vögel, Thiere mit phantastischen Rollen, dort ein Affe mit einem Jagdgewehr bewaffnet, hier ein Stachelschwein, eine geflügelte Beute betrachtend, beleben einigermassen durch ihre Farben oder ihre Bewegungen diese Dekoration. Diese wäre vollständig auf Augentäuschung berechnet, wenn die Guirlanden und die kleine Thierwelt ihre Schatten auf den Untergrund werfen würden, wie dies bei dem ovalen Rahmen, der das Centralmotiv, Aurora und Kephalos, umschliesst, der Fall ist.

Die Wirkung der ganzen Tapete ist dekorativ und mächtig, was auch die strenge Aesthetik darüber sagen möge.

Die beiden Ecken von Bordüren stammen aus der Manufaktur von Beauvais. Die Bordüre mit Eichenblättern als Imitation eines vergoldeten Rahmens dient einer grotesken Tapete im Genre des Berain als Rahmen; diese Ornamentation stammt daher mindestens aus der ersten Hälfte des achtzehnten Jahrhunderts. Der andere Rahmen mit seiner Eckcartouche mit Lilie datirt aus der Zeit Ludwigs XV.

XVIII. JAHRHUNDERT.

Brüstungsverzierungen. Vergoldete Sculpturen.
Profilirungen und Trophäen.

(N.B. Die Nummern 1, 2, 3 und 4 bilden eine geschlossene Reihe, jede Trophäe hat die Profilirungen von Nro. 1 als Umrahmung.)

Die Beispiele auf dieser Tafel stammen aus dem Schloss in Versailles, wo sie sich in den „petits appartements de Louis XV.“ befinden. Man weiss, dass dieser König, müde in den grossen Räumen, die Ludwig XIV. bewohnt hatte, zu leben, die alte Eintheilung des Schlosses zum grossen Theil verändern und darin, wie ein Buch in jener Zeit der „Cicerone de Versailles“ sagt, ein schönes bürgerliches Haus einrichten liess, in welchem er sich, befreit von der alten Strenge der Etikette, behaglich fühlen konnte. Die Aenderung war in jeder Richtung durchgreifend; ein neuer Stil in der Architectur und Dekoration ersetzte den Stil des Mansart, des Lepautre, des Marot und des Bérain. Robert de Cotte hatte schon in den ersten Jahren des achtzehnten Jahrhunderts das Zeichen hiezu gegeben und nach ihm erschienen Boffrand, Coutant und Cartaud, die eine neue Architectur schufen, aus der eine ganz selbständige, ganz französische, ganz moderne, dekorative Kunst hervorgieng, die frei von der Antike, und keinem fremden Einfluss entsprungen war.

Die Bewegung war eine allgemeine. Man fühlt daraus das Ungestüm eines normalen Geistes, der sich von den Schranken der italienischen Renaissance befreite und in voller Selbständigkeit zum Ausdruck kam. Umsonst sieht man den allzuklugen Blondel die jungen Schüler auf das Studium der Bücher des Vignola, des Palladio und des Scamozzi verweisen; er selbst widersteht dem Zug der Neuerung, die er wiederholt zum Ausdruck bringt, nicht. Das „chantourné“, die „contours coulants“ trifft man jeden Augenblick in seinen Rathschlägen und in Betreff der Freiheiten in der Innendekoration genügt es, ihn selbst zu citiren, um zu zeigen wie sehr, wenigstens in dieser Beziehung, der Architect der Strömung folgte: „Seit einigen Jahren führt man belebtere und weniger trockene Elemente ein; ich will nicht von denen sprechen, die die Entartung der Phantasie hervorbringt, sondern von denen, die die Mitte halten zwischen der Starrheit der früheren Jahrhunderte und der Fruchtbarkeit der jetzigen.“

Das berühmte Werk von François Blondel über die decorativen Theile tragen meist einen, unsern Beispielen die nahezu gleichzeitig mit seinem Buche sind, verwandten Charakter. Die Befürchtungen des Architecten, dass die Freiheit einen Missbrauch hervorrufe und dass eine Ueberladung durch Muscheln, Drachen, Schilfstengel, Palmen und Pflanzen eintreten werde, waren nur zu begründet, wie die Erfahrung gelehrt hat; allein man muss die verschiedenen Epochen des Stils Ludwigs XV. auseinanderhalten; unsre Nummern 1, 2, 3, 4, 6 und 7, die der besten Zeit angehören, sind Ornamente, die im Geschmack als vollkommen und in der Ausführung als vortrefflich bezeichnet werden können.

Weiss bemaltes Holz und vergoldete Ornamente waren die am meisten verwendeten Elemente, weil sie den grössten Glanz hervorbrachten. Dieses Genre passt zu den neuen Formen, die ein sprudelnder Geist hervorgebracht hat und eignet sich hauptsächlich für die Paradezimmer, die mit äusserster Pracht behandelt sind und eine normale Höhe zeigen. Die Nummern 1, 2, 3, 4 und 6 sind dem Salon der Madame Adélaide, Tochter Ludwigs XV., entnommen. Dieser Saal ist einer der reichst dekorirten Räume der „petits appartements“; alles ist darin sculpirt und vergoldet, in Holz und in Stuck. Die Arbeit stammt etwa von 1730, allein wenn die Dekorationen, wie man annimmt, von Verbereckt sind, dem die Arbeiten, wie man aus den „comptes des bâtiments“ sieht, im Jahr 1736 übertragen wurden, so gehören sie der guten Epoche der Entstehung des Stils Ludwigs XV. an. Es ist übrigens eine sehr grosse Zahl zu wenig bekannter Künstler, die die eleganten Sculpturen der Brüstungen der „petits appartements“ ausgeführt und das vergoldete Kupfer ciselirt haben. Man kennt lange nicht die Hälfte der Schöpfer dieser bezaubernden Dekorationen; in den Registern über die Abrechnung findet man jedoch folgende Namen: Verbereckt, geboren zu Anvers, der bedeutendste und am meisten beschäftigte von allen, Jules Dugoulon, „hauptsächlich als Holzschneider ausgezeichnet“, sagt Piganiol de la Force, der schon in den letzten Jahren Ludwigs XIV. berühmt war, Berja Gervais, Halze, Herpin, Magnonais, Maurizan Vater und Sohn, Monthéaut,

Poulet, Rousseau Vater und Sohn; Schöpfer der vergoldeten Bronzen waren die Giesser und Ciseleure: Caffieri. Gobert, Le Blanc, Picault; die Vergolder: Desauziers und die schon genannten Blanc und Gobert, die die unverwüstlichen Vergoldungen hergestellt haben, die bei unsern Beispielen noch so glänzend sind; hiezu kommen noch Héron, der die Arbeiten in vergoldetem Eisen und Gold herstellte, sowie die Bildhauer aus dem Ende der Regierung: Pajou, Guibert, Remy, Absile; die Wittwen Gobert und Forestier, die die Werkstätten ihrer Männer fortführten, die Vergolder Dutems und Vernet. Die Werke bestehen noch zum Theil in merkwürdig frischem Glanz, allein wie viele Namen geistreicher Künstler und tüchtiger Arbeiter sind in eine Vergessenheit gerathen, deren Ungerechtigkeit man zugeben muss, wenn man sieht, welchen Rang dieses Genre in der endgültigen Classification der durch den Geschmack geweihten Originalentwürfe nunmehr einnimmt.

Im Rahmen unserer polychromen Ornamente können wir einer auf zwei Töne beschränkten Dekoration nur einen kleinen Platz einräumen; allein es gibt eine Menge von Gravirungen aus jener Zeit und unsere Abbildungen mögen als Beispiel dienen, für ihre freie Anwendung, durch die eine üppige Verzierung erzielt wird, wenn Rahmen wie unsre Nro. 1 durch so reiche Trophäen belebt sind. Jede dieser Trophäen trägt einen bestimmten Charakter; Nro. 1 ist aus Instrumenten zusammengestellt, die für Orchestermusik dienen; Nro. 3 besteht aus Instrumenten, die für Gesang und Tanz im Hirtengeschmack bestimmt sind. Nro. 2 besteht aus Fischgeräthen und Nro. 4 aus Gartengeräthen; jedem ist eine geflügelte Kartusche aufgesetzt, in der Kinder durch ihre Bewegungen und Handlungen die Bedeutung veranschaulichen.

Die Trophäen aus Musikinstrumenten entsprachen nach den Notizen des Herrn Dussieux, dem wir unsre Beschreibung entnehmen (Le château de Versailles, histoire et description), besonders dem Geschmack der Madame Adélaide, die Violoncello spielte und aus diesem Appartement ihren Musiksalon machte; die Leichtigkeit, mit der man die Bedeutung änderte, ohne die Gesammtwirkung zu stören, gehört zu den Vorzügen dieses Genres. Nro. 6 ist die untere Dekoration eines Pilasters in demselben Saal. Nro. 7 ist eine Pilasterverzierung aus dem „salon des pendules“, ebenfalls einem der schönsten dieser Räume, dessen Dekoration von 1848 datirt ist.

Die beiden Trophäen Nro. 5 und 8, welche je eine Brüstung zwischen zwei Bibliothekschränken verzieren, gehören einem wesentlich modificirten Stil an. Die Correctheit der Gruppirung erinnert etwas an die Blumen- oder Frucht-Bündel, die man in den Dekorationen Raphaels im Vatikan sieht. Hier zeigt sich der Anfang des Stils Ludwigs XVI. und zwar in einer gewissen Fülle, die er nicht immer bewahrt hat; die Ornamente sind nur gemalt, bringen aber doch die Wirkung vergoldeter Sculpturen hervor. Nro. 5 ist der Musik, der Lyrik, dem Schäferspiel und dem Tanz gewidmet, Nro. 8 der Deklamation, dem Schauspiel, der Burleske, dem Schäferspiel, der Satire und dem Epos. Man schreibt dem Antoine Rousseau die den Malereien beigegebenen ciselirten Bronzen zu, allein wir wissen nicht, ob die Ausführung dieser Malereien, wie dies vom Gesichtspunkt der Composition aus übrigens wahrscheinlich erscheint, von ihm ist.

Photographische Aufnahmen, nach den Originalen gemalt.

XVIII. JAHRHUNDERT.

Dekorative Tapeten.

Bas-Reliefs und Mäander.

Von diesen beiden Tapeten bietet die wichtigere ein Gesammtbild dar, während die andere durch Beschneidungen verkleinert wurde; um das dekorative Princip dieser Tapeten zu prüfen, werden wir uns daher an die abgeschlossene Verzierung halten. Ihre helle, freie, ganz ornamentale Wirkung weicht wesentlich von der aller Tapeten der vorhergehenden Zeiten ab, selbst die der ersten Hälfte des achtzehnten Jahrhunderts einbegriffen. Die Kunst der Dekoration durch Tapeten erfährt jedoch während dieses Jahrhunderts in Folge der Anwendung der fein und reich sculpirten, profilirten Holzarbeiten, die man im Innern der Gebäude so häufig verwendete, eine wesentliche Umbildung. Man musste zu der Einsicht kommen, und man kam wirklich dazu, dass es ein Pleonasmus sei in einer, mit einem Reliefrahmen umgebenen Tapete noch eine gewobene Rahme einzufügen, die, wie dies gebräuchlich war, ebenfalls einen mehr wie unnützen Reliefrahmen imitirte. Man unterdrückte daher die gewobenen Rahmen gänzlich und behielt den Holzrahmen bei, wodurch das Feld für die Dekoration grösser und die Wirkung günstiger wurde. Die Künstler, die man die „peintres des fêtes galantes" nannte, haben dieses Genre im Einvernehmen mit den Architecten zur Geltung gebracht; die wirklich charakteristische Reform ist durch zwei Haupteigenschaften gekennzeichnet: entweder ist der Grund des Stücks, wie man es hier sieht, in gleichmässigem Ton gehalten, so dass der helle Grund direct mit der Vergoldung der Rahme in Berührung kommt, oder der helle Grund wird auf das Innere des Stücks beschränkt und durch ein in gleichmässigem, mehr oder weniger neutralem Ton gehaltenes Band begrenzt, das als Vermittlung zwischen dem weissen Grund und der Vergoldung des Rahmens dient. Dieses Zwischenglied wird hauptsächlich für Mobilien angewendet. Endlich erhielt die Tapete, und das war jedenfalls logisch, da sie nichts als ein an die Wand befestigtes Gemälde war, eine freie Verzierung, in welcher die Ornamentranken, die zahlreichen Blumenguirlanden und Bouquets, die Medaillons mit Bildern, die fliegenden Amoretten, die Instrumentgruppen und alle die bekannten Hilfsmittel, die Vögel und Insecten, die Bänder und die Taubenpärchen, in aller Freiheit auftreten. Unsere Haupttapete gehört zu den „la noble pastorale" genannten Arbeiten und zeigt jene, im achtzehnten Jahrhundert unvermeidlichen Allegorien, die unter der menschlichen Figur einen glücklicherweise wenig versteckten Sinn verbargen. Die beiden sich gegenüberstehende Medaillons bilden einen Contrast dadurch, dass das erstere ein kahles, unbebautes Feld zeigt, während das zweite mit seinem Blumengarten die Reize der Kultur darbietet; trotzdem ist die Haltung der beiden Frauen vollständig dieselbe und soll ohne Zweifel andeuten, dass das menschliche Elend die Unsterblichen nicht berührt; ausserdem erfüllen diese allegorischen Figuren die Hauptaufgabe, zu der sie bestimmt sind: die Augen zu entzücken und eine begehrenswerthe Schönheit zu zeigen. Zwischen den beiden Medaillons sieht man eine Gruppe von Werkzeugen für den Ackerbau, den Rechen, die Gabel mit eisernen Zähnen, die Giesskanne etc. Man findet auch eine Getreide-Schwinge und einen Korb mit Korn, denn der Ueberfluss an Blumen reicht nicht ganz hin, man braucht auch etwas Brod dazu. Das andre Bild verbindet die Allegorie mit der Wirklichkeit; es trägt den Titel „l'offrande à l'amour". In jener Zeit belebten sich die Statuen noch, man sieht z. B. Cupido von seinem Sockel aus den Vertraulichkeiten eines verliebten Pärchens anwohnen und die Hand an den Mund legen, als Zeichen, dass er das Geheimniss bewahren wird. In der vorliegenden Scene ist es die Statue des Amor, der seinen Pfeil auf das Herz der Schönen richtet, deren Niederlage um so sicherer ist, als das Opfer nur Erkenntlichkeit für den Sieger hat, der dem kleinen Gott das Angebinde für seinen Sieg darbietet. Diese Dinge brachte man überall an und sie verletzten damals niemand; man folgte gerne den Grübeleien, zu denen diese riskirten Scenen Veranlassung gaben. Alles hat seine Bedeutung und dies war naiv zur Zeit der Scheherazade, die an langem Zügel den Staatswagen führte, der von ihr auf dem Weg von Louveciennes verlassen wurde. Immerhin ist dies kein nobles Schäferbild mehr und es ist überhaupt nur desshalb eine Tapete, weil dieses Gemälde gewoben ist; sonst würde es sich besser als Schachteldeckel eignen, da es eher in die Tasche als an die Wand gehört.

Sicher gehören diese hübsch aussehenden Produkte, in denen Seide und Wolle gleichzeitig verwendet wurden, zu den besten von denen, die aus der Fabrik von Beauvais hervorgegangen sind. Die Arbeiter dieses Hauses hatten sich so sehr in diese Art von Ornamentik eingelebt, dass sie 1783 revoltirten, weil man ihnen andere Modelle geben wollte, die nach ihrer Ansicht nur geringer sein konnten, was übrigens vermuthlich auch der Fall war, denn A. Darcel sagt: „Nach den Malern der galanten Feste sind die ernsten und kalten Maler gekommen, deren Gemälde man um ihrer selbst willen copirte und die dekorativen Tapeten gehen unter.

Die Motive in Basrelief gehören der Epoche Ludwigs XVI. an und ihr Charakter nähert sich, der Zeitrichtung entsprechend, mehr den antiken Formen, bewahren jedoch immerhin noch eine wirkliche Unabhängigkeit. Künstler wie Lafosse, la Londe, Huet verwendeten sie in ihren Compositionen und drückten ihnen einen französischen Stempel auf, der einer wirklichen Originalität gleichkommt; man kann dies hier nach den beiden grösseren Fragmenten, die sich gegenüberstehen, beurtheilen.

Alle andern Motive, die fortlaufende Verzierungen bilden, sind den „lambris d'appartements“ von de Neufforges entnommen.

Die besten Tapeten waren in der im Jahr 1876 durch die „Union centrale des arts decoratifs“ in den Champs-Elysées veranstalteten Ausstellung von Tapeten vertreten. Der Besitzer, Herr Bellenot, hatte die Freundlichkeit, die Genehmigung zu ihrer Vervielfältigung zu geben.

XVIII. JAHRHUNDERT.

Malereien unter Glas, Epoche Ludwigs XVI.

Diese Füllungen stammen von dem Schmuckkästchen, das im Jahr 1787 der Königin Maria Antoinette durch die Stadt Paris überreicht wurde. Man betrachtet dieses Stück als eines der Meisterwerke der nationalen Kunstindustrie.

Das Gehäuse besteht aus Mahagoniholz und ist auf einem Tisch mit 8 Füssen befestigt; es hat drei Thürflügel, die durch Karyatiden, welche die Symbole der Jahreszeiten darstellen, getrennt sind. Die Flügel rechts und links, die schmäler wie derjenige der Mitte sind, sind mit Malereien unter Glas verziert und von einer Perlmuttereinfassung und einem goldenen Rahmen mit Perlenbordüren umgeben.

Auf der Rückseite des Möbels finden sich Füllungen derselben Art und in denselben Dimensionen. Von den beiden von uns wiedergegebenen Ornamenten befindet sich das, mit dem runden Medaillon in der Mitte, auf der Rückseite, das andere gehört der Vorderseite an.

Die Füllungen sind einfach auf Papier gemalt, wie man durch das zerbrochene Glas der einen derselben sieht; diese Beschädigung, die dieselbe in den Tuilerien bei der Revolution von 1830 erhalten hat, ist seither offen geblieben. Das Glas, das fest auf diese Ornamente aufgesetzt ist, gibt diesen Malereien den Anschein als seien sie wirklich emaillirt. Degault, dessen Name sich auf diesen Füllungen findet, hat mit vollendeter Geschicklichkeit diesen Kunstgriff, die Malerei auf Papier durch Auflegung einer Glasplatte zu emailliren, benützt. Er hat so seinen Verzierungen eine noble Pracht verliehen, der die Malerei direct auf Glas kaum in vollem Maasse gleichgekommen wäre.

Der Stil dieser Füllungen ist natürlich durch den dominirenden Zug jener Epoche, das Wiederaufleben der Antike und die in Mode stehenden pompejanischen Dekorationen beeinflusst. Man findet in diesen kleinen regelmässigen Verzierungen bemerkenswerthe Eigenthümlichkeiten. Den Gesetzen der Symmetrie ist darin Rechnung getragen, allein sie sind mit wirklicher Grazie gehandhabt. Nur durch ein ganz rhythmisches Band sind die aus dem Akanthus entsprossenen Figuren, Mädchen oder Genien, die bewegt in der goldenen Atmosphäre schweben sowie das geschwungene Laubwerk mit den eigentlichen Elementen des ornamentalen Aufbaus verbunden.

Die Verknüpfungspunkte sind da, wo sie überhaupt bestehen, so leicht, dass man die dekorativen Geschöpfe gleichsam als unabhängig von dem Uebrigen betrachten kann, obgleich sie davon für das Auge unzertrennbar sind.

Das Genre der auf Glas gemalten oder unter Glas gesehenen Füllungen selbst stammt aus dem Alterthum. In den Wandverkleidungen und der Decke des Atriums des römischen Hauses waren viele der Malereien, sowohl Portraits als Ornamente, die unter dem Namen „vitrae quadraturae“ begriffen sind, auf eine Füllung von Holz oder auf den Stuck gemalt, hierauf mit Glas überdeckt und das Ganze mit einem Rahmen umgeben; dasselbe Verfahren wurde bei den Möbeln angewendet.

Seneka constatirt, dass das Glas, das entweder direct bemalt war oder seinen Schmelz den durch dasselbe bedeckten Füllungen gab, in der ganzen Höhe des Zimmers, an den Wänden und den Decken ausgebreitet war.

Das Schmuckkästchen der Maria Antoniette hat das Toilettencabinet Napoleons I. in St. Cloud und hernach in Compiègne geziert. Im Jahr 1830 befand es sich im Zimmer der Herzogin von Angoulême; heute ist dieses Kästchen, das einen Theil des „mobilier national“ bildet, in Klein-Trianon.

XIX. JAHRHUNDERT.

Endlose, aus Pflanzenmotiven gebildete Flächendekorationen.
Stoffe und Tapeten.

Bei den so verschiedenartigen Erzeugnissen der Stoff- und Tapetenindustrie sagt Ziegler, sehen wir zunächst einen dominirenden Grund; sodann können wir, ohne irgendwie den Werth der Zeichnung oder die Vollkommenheit der Ausführung zu betrachten, wahrnehmen, dass zwischen den Farben, welche den Grund zieren, gewisse Verhältnisse bestehen, dass sie in untergeordneten Massen vertheilt sind; der Eindruck dieser Werke ist ein umso günstigerer, je mehr die Gesetze der Farbenharmonie beobachtet wurden.

Die Harmonie, sagt er ferner, wird durch die Abwechslung in den Grundmotiven erzielt. Um bei der Mannichfaltigkeit der nebeneinander gesetzten Farben eine einheitliche Wirkung zu erhalten, ist ein ausgleichender dominirender Ton nothwendig, mit dem alle angewendeten Farben im Einklang stehen; derselbe muss ihnen als Vermittlung dienen und den individuellen Glanz einer jeden derselben zu Gunsten des Ganzen absorbiren.

Wir finden bei den hier zusammengestellten Mustern Beispiele von der Vielseitigkeit des chromatischen Klanggeschlechts, Beispiele, in denen die Gesetze der Harmonie sowohl in Betreff der Form als auch der Farbe gewissenhaft beobachtet sind. Diese Abbildungen sind den Modellen der auf Stoff gedruckten Muster selbst nachgebildet. Man fühlt darin die Hand und die Erfahrung eines wahren Meisters. Bei der Verkleinerung derselben ist die Composition durch das genaueste Facsimile erhalten.

Man weiss, dass die Ausführung dieselbe wie bei den Tapeten ist und dass es sich im Ganzen nur um die weitverbreitete Dekorationsmethode handelt, bei der die Wirkung durch Uebereinanderlegen gleichmässiger Töne hervorgebracht wird; bei genügender Geschicklichkeit in der Handhabung kann durch diese Methode selbst eine scheinbare Verschmelzung der Töne erzielt werden. Die wahre Dekorationsmalerei bedarf keiner andern Hilfsmittel.

Diese Beispiele stammen aus der bedeutenden Sammlung von Fabrikmodellen, etwa aus der ersten Hälfte unseres Jahrhunderts, die in den letzten Jahren durch die „Union centrale des arts décoratifs“ erworben wurde. Wir verdanken der Liberalität der Administration dieser Union centrale, dass wir mit besonderer Sorgfalt diese interessanten Beispiele wiedergeben konnten; die Modelle stehen selbstverständlich über den Produkten der Industrie selbst.

In den verschiedenen Serien dieser zahlreichen und sehr vielfältigen Sammlung, die in specielle Rubriken getheilt ist, sind unsere Modelle unter die Woll-Musseline classificirt.

Siehe die „Théorie de la coloration“ in den „Etudes céramiques“ von J. Ziegler; Paris, 1850.

XIX. JAHRHUNDERT.

Verzierung der bedruckten Stoffe

Gemusterte Dekorationen in vegetabilischem Charakter.

Diese Beispiele bilden die Fortsetzung der ihnen verwandten, auf der Tafel mit dem Zeichen der Henkelkanne. Es sind ebenfalls Vorbilder für die Dekoration der Wollmusseline, die nach den Originalzeichnungen wiedergegeben, die Hand eines erfahrenen Meisters und wirklichen Kunstlers erkennen lassen. Man muss diese Proben von dem speziellen Gesichtspunkt der Technik, für welche sie bestimmt sind, betrachten. Der Wollmusselin gehört nicht zu den Stoffen, die man durch Appretur glänzend macht, um die Farben vibriren zu lassen. Seine feine Mattheit absorbirt einen Theil der Kraft der Töne und die lebhaftesten Contraste werden auf dem leichten Gewebe, das gewissermassen alle Härten ausgleicht, gemildert. Im Modell muss jedoch der Künstler hierauf Rücksicht nehmen und die Nüancen dementsprechend verstärken.

Es wäre überflüssig, hier die Betrachtungen über das chromatische Gesetz, nach welchem ein herrschender Ton nothwendig ist, der als Vermittlung zwischen allen andern dient, zu wiederholen, da dasselbe in dem Text zu der andern Tafel genügend angedeutet ist; wir werden daher nur einige Worte über das Genre im allgemeinen beifügen. Zu keiner Zeit hat man die Flora unserer Gärten besser gekannt als jetzt, und man sieht hier in glücklicher Einfachheit diese kleinen Dekorationen aus Stiefmütterchen, Gänseblümchen, Winden, Narcissen und den hunderterlei Rosenarten zusammengesetzt; nie hat man in einfacherer Weise eine zweckentsprechende Verzierung hergestellt, allein diese vortrefflichen Eigenschaften sind nicht diejenigen, durch welche ornamentale Stile geschaffen werden und das neunzehnte Jahrhundert ist in seinem aufgeklärten Eklekticismus, der nichts vom Vergangenen verwirft, sondern gewissermassen nacheinander alle Formen verwerthet, noch nicht dahin gelangt, einen ihm eigenen Stil zu schaffen, den man als historisch ihm gehörig classificiren könnte. Die letzte Anstrengung muss noch ge-

macht werden und vielleicht ist der Erfolg nicht mehr ferne. Es ist sicher, dass die industriellen Produkte in der zweiten Hälfte unseres Jahrhunderts schon so bedeutende Fortschritte gemacht haben, dass ihr Ausdruck nicht mit dem der vorhergehenden Zeit identisch ist, und so nahe auch das Ende des Jahrhunderts ist, so lässt sich doch hoffen, dass ein wirklicher und neuer Stil aus den gemeinsamen Anstrengungen vor Ablauf desselben hervorgegangen sein wird.

Um diese Zusammenstellung historischer Dokumente zu schliessen, fügen wir den Plan einer der üppigsten dekorativen Compositionen aus der Mitte unseres Jahrhunderts bei. Diese Verzierung im neo-grec Genre, deren Elemente den plastischen Charakter in Wirklichkeit und in Imitation tragen, dekorirt den Anlauf des Plafonds im Saal der sieben Kamine im Louvre. Duban war im Jahr 1850 der Architect des Louvre, und man findet in dieser Anordnung alle Eigenschaften des gelehrten und feinfühligen Zeichners, der zugleich der Architect der École des Beaux-Arts in Paris war.

Die Zartheit der Bemalung dieses Plafonds war durch das Verlangen, die Wirkung der in diesem Saal mit Oberlicht ausgestellten Gemälde nicht zu beeinträchtigen, bedingt; man kann daher diese Malerei nur als Vorbild für die harmonische Zusammenstimmung der Töne betrachten; in Wirklichkeit haben diese an solchem Ort legitimirten Auswege eher die Abschwächung der dekorativen Wirkung, als ihre Hervorhebung durch den Reiz der Farben zum Zweck; immerhin bestehen die Geheimnisse der Harmonie nicht einzig in dem „mezzo-voce“, denn die vollen Töne sind für die schöne Gesammtwirkung ebenso nothwendig, allein wir haben noch nicht gelernt, dieselben mit dem Relief, das die Asiaten im allgemeinen dabei vermieden, in glückliche Harmonie zu bringen. Dies ist ein Problem, das nur ein hervorragender Meister zu lösen und dadurch unsrem neunzehnten Jahrhundert einen ihm für die ferneren Zeitalter charakteristischen Stempel aufzudrücken im Stande sein wird.

BUCHBINDEREI F. CRÖNLEIN, STUTTGART